

77e Livraison. Tome XIII. 1er Novembre 1862.

LIVRAISON DU 1er NOVEMBRE 1862

GRAVURES

DE QUELQUES TRADITIONS DE L'ART FRANÇAIS

A PROPOS

DU TABLEAU DE M. INGRES

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS



Il semble que, sans se détourner encore très-résolûment des produits d'un art décevant ou secondaire, l'opinion incline aujourd'hui vers des doctrines plus sûres, et tende à récompenser de plus nobles efforts. Les travaux de peinture monumentale, accueillis d'abord par beaucoup d'entre nous avec une sorte de résignation assez voisine de la froideur, partagent maintenant les priviléges que, pendant longtemps, les tableaux exposés au Salon avaient possédés à peu près seuls. D'autres œuvres réussissent à intéresser la curiosité publique, en apparaissant à leurs heures, soit dans les ateliers qui les ont vues naître, soit dans quelque succursale des expositions officielles, et le succès leur vient aussi bien par les sentiers détournés où elles l'appellent qu'il venait jadis en suivant l'unique route ouverte, le grand chemin connu de tous. Ce mouvement de l'opinion se rattache trop directement à certains faits anciens, il peut avoir sur la marche de l'art contemporain une influence trop heureuse pour qu'on n'essaye pas au moins d'en démêler les origines, et de discerner dans les résultats déjà obtenus ou promis un commencement de réforme et un progrès.

Le moment est bon d'ailleurs pour cette double recherche. L'histoire

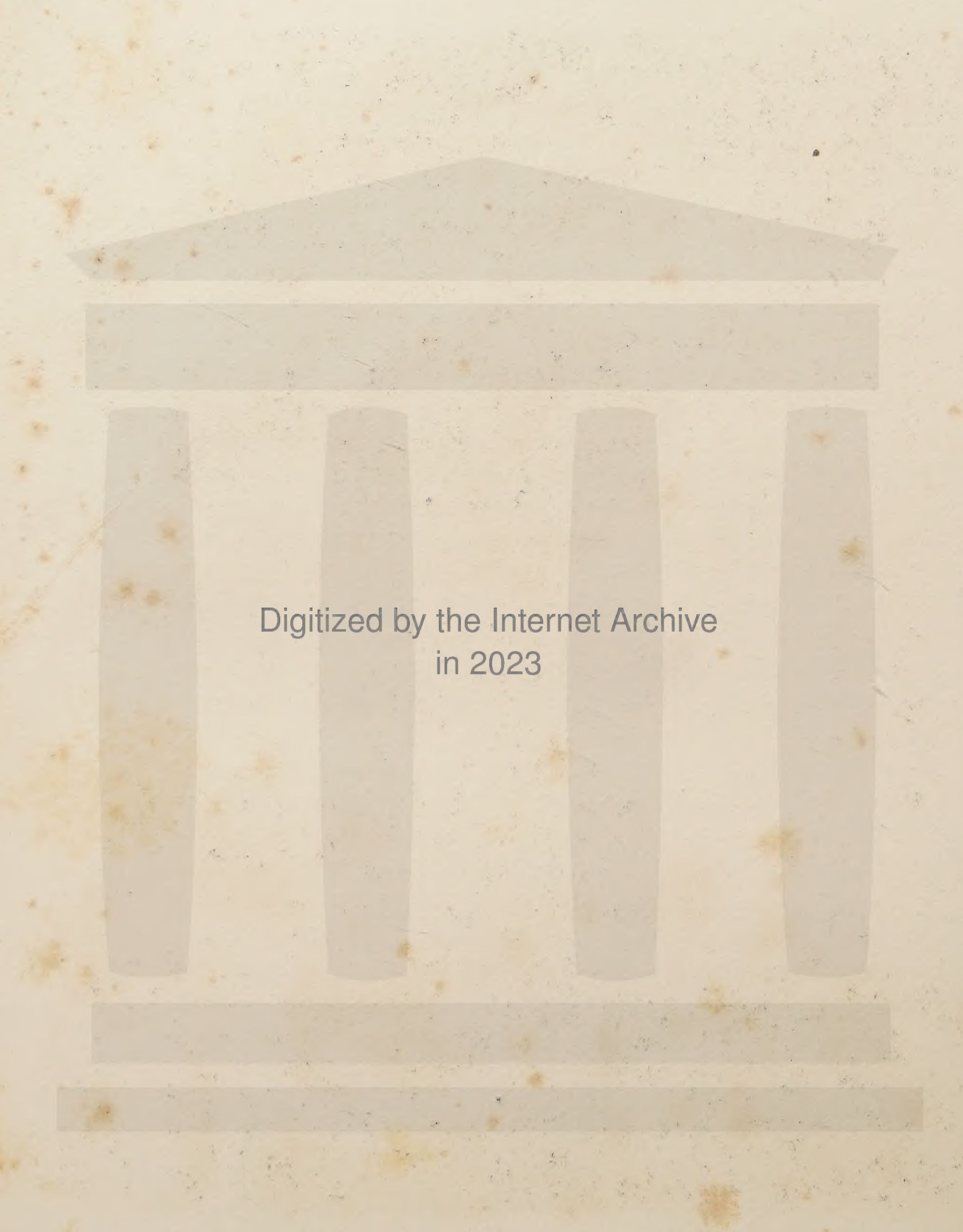
et les caractères, si longtemps méconnus ou dédaignés, de notre vieil art national, ne nous trouvent plus indifférents aujourd'hui. Des écrits, diversement instructifs, ont eu raison sur ce point de nos préjugés ou de notre ignorance. Depuis quelques années surtout, nous avons appris à être plus fiers de notre passé, à honorer comme il convient, chez les aïeux ou chez les descendants de Poussin et de Lesueur, ce ferme bon sens, ce goût pour les vérités morales qui, malgré des infidélités apparentes, est demeuré jusqu'au siècle où nous sommes la vertu intime et l'inspiration même de l'art français. D'un autre côté, la désillusion commence à nous venir en ce qui concerne certaines innovations acceptées d'abord comme des conquêtes de l'esprit libéral, mais dont la multiplicité même et les prétentions contradictoires dénoncent assez clairement le caractère anarchique. On cessera bientôt, on a cessé déjà d'être dupe ou complice des violences aussi bien que des subtilités pittoresques. Ces imitations menues ou brutales de la réalité opposées aux afféteries ou à l'archaïsme du style, ces tours d'adresse de l'outil en regard de je ne sais quel *sentimentalisme* pleurard se formulant tantôt en complaintes vulgaires, tantôt en élégies puériles, tous ces démentis aux vrais instincts de notre école et de notre goût sont bien près de ne plus abuser personne. On croit, et on a raison de croire, aux progrès accomplis depuis quelques années dans la peinture de genre et dans la peinture de paysage; pour ce qui est de la peinture d'un autre ordre et des récentes transformations qu'elle a subies, à notre confiance d'hier succède aujourd'hui le scepticisme. Peut-être l'ancienne foi nous reviendra-t-elle demain; peut-être la conversion qu'auront préparée déjà quelques œuvres d'élite, quelques grands travaux de peinture monumentale, se déterminera-t-elle en face du nouveau tableau de M. Ingres, et sentirons-nous s'achever, avec notre admiration pour un maître, un juste mouvement d'attention aux traditions qu'il continue.

Où trouver en effet des enseignements plus formels sur la fonction de l'art, et particulièrement de l'art français? Rien de pédantesque pourtant, rien d'amer ni de morose dans cette leçon à notre adresse. En représentant *Jésus au milieu des docteurs*, l'illustre maître n'a voulu se souvenir que de la scène qu'il avait à peindre, comme s'il ne lui appartenait pas, en figurant cette douce victoire de la vérité sur les sophismes, d'en renouveler à son tour quelque chose par l'action personnelle qu'il exercerait sur nous. De là l'extrême sérénité des intentions et du faire, la certitude, la facilité du style, les marques en toutes choses d'une science sûre d'elle-même et d'un esprit fortement convaincu. Point de tâtonnements ni de demi-mesures; point de recherches minutieuses non plus, ni d'aperçus trop



INGRES PINX ROSOTTE SC

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS



hâtifs. Il semble que le peintre de *Jésus* possède ce privilége de faire tourner la verve même au profit de la correction, et que, en conservant la chaleur d'une indication première à l'expression châtiée de chaque forme, il ait aussi bien le pouvoir de prolonger à volonté son émotion que la faculté d'en analyser de près le principe et les termes.

On trouverait malaisément dans les œuvres appartenant aux écoles étrangères des témoignages aussi certains de cette aptitude à concilier avec les suggestions du sentiment les calculs de la raison, à soumettre l'impression reçue au contrôle immédiat de la critique personnelle, l'intention pittoresque aux secrètes exigences du goût littéraire. A Dieu ne plaise que, pour le plaisir de soutenir une thèse ou pour exalter d'autant les mérites propres à l'art national, nous fassions bon marché des mérites qui lui manquent, des qualités qui sont le bien d'autrui! A Dieu ne plaise que nous essayions d'attenter à la gloire des maîtres par excellence, à la majesté inviolable des apôtres de la renaissance italienne, pour faire de cette profanation une maladroite caresse à notre orgueil! Ce que nous voulons dire seulement, c'est que chez les maîtres français l'imagination même a quelque chose de sensé, de positif et de pratique. Que l'on rencontre parmi eux peu de poëtes, à prendre ce mot dans le sens d'hommes involontairement inspirés; que leurs travaux expriment avant tout le goût de la méthode, le besoin de persuader plutôt que l'ambition de séduire; qu'ils aient même une apparence presque doctorale, une sorte de sobriété dogmatique dont le regard s'éprendra plus difficilement que l'esprit, — nous confesserons tout cela sans marchander. Dans cette école de prosateurs, si l'on veut, mais de prosateurs excellents, on retrouve du moins les habitudes et les doctrines communes aux écrivains de notre pays. La haute raison, la profonde intelligence du vrai qui caractérise à toutes les époques notre littérature, distingue aussi les monuments de la peinture en France. Sans prétendre pousser trop loin le parallèle, on peut dire que l'art étranger ne fournirait pas plus les équivalents du génie de Poussin ou du talent de David, qu'il ne serait en mesure d'opposer des rivaux aux maîtres, bien autrement nombreux d'ailleurs, dont la plume a illustré l'esprit et le goût français.

Le tableau de M. Ingres est conforme aux traditions de notre école, en ce sens que la fantaisie n'y a aucune part. Tout y respire au contraire un pieux amour de la vraisemblance, une attention scrupuleuse à utiliser, au profit de cette vraisemblance intime, les leçons de la réalité, et nous ajouterons de la réalité contemporaine. Aussi l'œuvre, malgré les conditions prescrites par le sujet, malgré la pureté tout antique du style, a-t-elle son originalité propre et sa date. Non-seu-

lement elle n'aurait pu être traitée ainsi par un peintre né dans un autre pays, mais le plus rapide coup d'œil nous apprendra que c'est un peintre de notre temps qui l'a faite.

D'où vient pourtant qu'on ait reproché parfois à M. Ingres ses prétendus efforts pour s'assimiler la manière extérieure de tel ou tel maître? Pourquoi, tout en saluant en lui le chef de l'école moderne, quelques-uns croient-ils devoir l'honorer surtout à titre de continuateur systématique et d'imitateur du passé? Que ce talent soit, à bien des égards, en parenté avec les talents anciens, qu'il rappelle en plein dix-neuvième siècle certains types et certaines allures d'un autre âge, c'est ce que nous n'aurons garde de contester. Ces points de ressemblance mêmes attestent trop bien la noblesse de ses origines et la vigueur de la race à laquelle il appartient. Il y a loin néanmoins de l'analogie naturelle dans la physionomie à la contrefaçon et à la grimace; la différence est grande entre ces francs souvenirs de leurs ancêtres que perpétuent les descendants légitimes et les prétentions sournoises ou les droits équivoques qu'essayent de faire valoir les héritiers d'aventure et les bâtards. M. Ingres se rattache directement aux maîtres, mais par les affinités involontaires de son génie au moins autant que par les habitudes laborieuses, par les calculs de sa mémoire : ou plutôt le seul maître qu'il consulte sans relâche, le seul dont il recherche et s'approprie les exemples avec un zèle invariable, c'est la nature, — « cette bienfaisante nature, comme il disait un jour, qui donne tout à qui lui demande en face et qui n'est avare que pour les pauvres honteux. » *Le Jésus au milieu des docteurs* nous montre ce qu'on peut obtenir d'elle en sachant s'y prendre, et de quelle récompense elle paye l'appel direct et la confiance. A peine userait-on du droit de distinguer ici entre les bienfaits et d'en apprécier la valeur relative; à peine voudrait-on remarquer çà et là quelques inégalités dans le succès, quelques semblants d'insuffisance dans l'expression de certains détails. Le plus sûr comme le plus juste sera encore de se tenir à l'impression produite par l'aspect de l'ensemble. On pourra préférer telle partie à telle autre, ne pas admirer au même degré les figures placées à la gauche du spectateur, et les figures, moins irréprochables sans doute, assises de l'autre côté au premier plan; on pourra même regretter qu'une de celles-ci, la seconde, occupe dans la composition une place plus importante que tel autre morceau plus sévèrement correct. A quoi bon toutefois se complaire dans ces comparaisons et peser un à un des mérites ou des imperfections qu'on ne saurait désunir sans disloquer la structure même, les ressorts secrets et la vie de l'œuvre? Autant vaudrait promener la loupe sur les mâles com-

positions de Poussin, et, devant la *Rébecca* par exemple, perdre à s'étonner du costume que porte Éliézer des instants dus bien plutôt à l'examen de la scène générale et des nobles intentions qu'elle traduit.

Dira-t-on qu'en prétendant reconnaître les inclinations ou les traditions françaises dans le talent de M. Ingres, nous oublions les emprunts, assez dignes d'attention pourtant, que ce talent a pu faire à l'art grec et à l'art italien? Certes, l'influence de pareils modèles a été grande sur le peintre du *Virgile* et de l'*Apothéose d'Homère*, du *Vœu de Louis XIII* et de *Saint Symphorien*. Aujourd'hui encore, le tableau qu'il nous donne révèle à cet égard des admirations obstinées, des études poursuivies avec une ardeur infatigable; mais il ne dénonce pas, tant s'en faut, la manie de l'imitation et l'érudition servile. En voyant le *Jésus au milieu des docteurs*, on pourra se rappeler telle composition de Raphaël ou de Fra Bartolommeo exprimant, comme celle-ci, le goût de l'équilibre absolu, de la rigoureuse pondération des lignes; la fraîcheur et la limpidité du coloris remettront en mémoire les fresques d'Andrea del Sarto, tandis que la franchise et la diversité des types nous feront songer aux œuvres, si admirables en ce sens, des Masaccio et des Filippino Lippi : suit-il de là que le mérite du tableau consiste dans l'amalgame d'éléments empruntés? La méthode de M. Ingres n'a-t-elle d'autre principe que l'éclectisme, d'autre fin que l'introduction dans la peinture d'une sorte d'ordre composite dont les découvertes d'autrui feront les frais, et quelques combinaisons adroites la fortune? S'il en était ainsi, on ne s'expliquerait pas chez le maître cette facilité singulière à varier, à renouveler son style en raison de chaque sujet qu'il traite, de chaque exemple que la réalité lui fournit. La vérité de la forme que tant d'autres esquivent ou suppriment, soit pour y substituer la parodie banale de quelque type académique, soit pour donner carrière à de fiévreux instincts d'émancipation, M. Ingres l'aperçoit, la saisit et l'affirme, avec une telle sûreté de coup d'œil et de goût, avec une telle décision dans la main, qu'il réussit à convertir en beautés jusqu'aux irrégularités expresses. Loin d'entrer en accommodement avec les apparences particulières de ses modèles, loin de se laisser dérouter même par ce qu'elles peuvent avoir d'exceptionnel ou de bizarre, il envisage le tout en face, l'accepte et le revêt de noblesse à force de bonne foi. Aussi, ce que dans la langue des arts on appelle le « caractère, » ou, en d'autres termes, la représentation vivement accentuée d'un fait distinctif et imprévu, est-il, sous ce pinceau sans préjugés, un moyen d'expression non moins éloquent que l'image de la beauté proprement dite.

Veut-on des exemples? Il suffira de jeter les yeux presque au hasard

sur les figures que M. Ingres a groupées dans son nouveau tableau. A côté ou en regard d'un Arabe au visage bronzé par le soleil, d'un Grec dont la beauté, étiolée dès sa fleur par l'ombre des écoles, a quelque chose de subtil et, pour ainsi parler, de sophistique, — d'autres personnages franchement gros ou maigres, jeunes ou décrépits, doucereux ou farouches, se parent des caractères de leur physionomie même, de leur laideur, si l'on veut, mais de cette laideur qu'il appartient à l'art de sanctionner parce qu'elle définit la vérité morale. Partout nos yeux reconnaîtront, dans leurs variétés infinies, les signes essentiels d'une race, d'un tempérament, d'une habitude de l'intelligence : nulle part ils ne pourront surprendre une imitation matérielle des formes propres à l'art étranger. Est-ce en copiant les dehors de la statuaire grecque ou de la peinture italienne qu'on réussirait à donner cette vie intime à une scène, ce relief à tous les détails? N'est-ce pas bien plutôt en se souvenant des exemples que l'antiquité et la renaissance nous ont laissés, non pour les étudier mot à mot et les transcrire, mais pour y chercher le secret d'être à son tour savant sans pédantisme, sincère devant la nature sans excès d'humilité?

Un autre reproche, adressé plus d'une fois aux œuvres de M. Ingres et, en général, aux œuvres de l'art français, porterait sur l'insuffisance du sentiment religieux que trahissent ces travaux, quel qu'en soit d'ailleurs le mérite. A force de prétendre scruter toutes choses, à force de tout juger avec l'esprit, nos peintres, dit-on, n'ont plus le pouvoir ou le loisir d'interroger leur cœur. La science chez eux étouffe l'émotion, et c'est en se rattrapant sur des efforts de volonté qu'ils suppléent, tant bien que mal, à une inspiration absente. — Sans doute, notre école n'a jamais connu ces mouvements violents de ferveur, ces emportements de piété où se complaît, comme dans son action naturelle, le génie d'un Orgagna ou l'imagination d'un Jérôme Bosch. La tendre dévotion, les visions célestes qui se résument en formules si délicatement expressives sous le pinceau de Fra Angelico ne lui sont guère plus familières : sauf Lesueur, — et une pareille exception suffirait, il est vrai, pour la gloire d'une école, — pourrait-on citer un artiste de notre pays qui ait reçu tout à fait, dans le sens théologique du mot, l'onction de la grâce et le don des larmes? Même au moyen âge, même dans les œuvres de nos peintres verriers et de nos miniaturistes, la recherche du tour ingénieux prévaut sur l'intention purement mystique; dans la pensée, comme dans les termes, il y a moins de passion que d'exactitude, moins de pieuse fantaisie que de clarté. A plus forte raison, ce goût inné pour l'ordre et pour les combinaisons prudentes se manifeste-t-il aux époques où l'art a traversé la

période des débuts, où ses instincts se confirment en raison même de son expérience et de ses progrès. Depuis *le Jugement dernier* peint par Jean Cousin, jusqu'à *la Descente de Croix* de Jouvenet, ou, pour prendre des exemples plus près de nous, jusqu'à *la Descente de Croix* de Regnault, les tableaux religieux qui se sont succédé en France expriment, sous des formes différentes et avec des mérites d'exécution divers, les mêmes inclinations, la même doctrine, les mêmes préférences pour le caractère vraisemblable des choses et pour le côté humain des sujets. Faut-il en conclure que la peinture religieuse dépasse le niveau ordinaire de nos facultés? Parce que les peintres français auront interprété les scènes de l'Évangile en historiens ou en moralistes plutôt qu'en poëtes, sera-t-on autorisé à les accuser d'impuissance, à confondre les coutumes réservées de leur esprit avec le mutisme du cœur, la sobriété de leur style avec l'indigence? Non, chez ces esprits avides du vrai, le besoin des informations exactes ne dégénère pas en culte des objets matériels. Poussin, Stella et leurs contemporains ou leurs successeurs peuvent s'appliquer à reproduire le fait sous ses apparences les plus probables, soumettre au raisonnement et à l'analyse les questions que d'autres auront su résoudre avec les seules lumières du sentiment : ils ne se morfondent pour cela ni dans une impartialité stérile, ni dans la négation des vérités qui intéressent mieux que le regard.

Il semble, d'ailleurs, que notre école, en matière de peinture religieuse, ait eu de tout temps la conscience de ses forces, et qu'elle n'ait voulu les éprouver que dans les limites précises de la sphère où il lui appartient d'agir. Rarement il lui est arrivé de choisir parmi les sujets sacrés ceux qui comportent une signification tout abstraite, un genre de grandeur ou de beauté indépendant de la réalité et de la vie. *Le Couronnement de la Vierge, le Mariage mystique de sainte Catherine,* d'autres thèmes du même ordre, si chers à l'art italien, ne réussissent ni à l'inspirer, ni à la séduire. A peine s'est-elle hasardée quelquefois — et, il faut l'avouer, sans beaucoup de succès — à représenter, en dehors de toute action, les personnages de la sainte famille, à les grouper au-dessus d'un autel dans leur majesté et leur immobilité hiératiques. L'image positive aussi bien que le symbole, les apparences historiques d'une scène en même temps que la définition d'une idée métaphysique, voilà ce qu'elle entend concilier d'ordinaire et ce qu'elle réussit le plus souvent à formuler.

Le sujet traité par M. Ingres impliquait ce double caractère, et, à cause de cela même, il avait plus d'une fois déjà tenté le pinceau ou le crayon des artistes français, tandis qu'à aucune époque les artistes étran-

gers n'ont paru s'en préoccuper. De toutes les scènes évangéliques, en effet, Jésus enseignant dans le temple est peut-être la seule que les maîtres, appartenant aux différentes écoles, aient oublié ou refusé de traduire. Y avait-il de leur part indifférence ou éloignement systématique ? Les conditions archéologiques de la tâche effrayaient-elles des esprits assez mal approvisionnés sur ce point, ou bien ne faut-il voir dans cette lacune que le résultat d'une distraction? Toujours est-il qu'à l'étranger, en dehors des talents et des œuvres secondaires, on trouverait difficilement un nom et un précédent à citer. En Italie, Giotto et les siens, Fra Angelico et les peintres religieux du xv[e] siècle n'ont, en général, emprunté de la vie du Christ que les scènes relatives à la Passion, ou, s'ils nous montrent Jésus enfant, c'est sur les genoux de la Vierge, soit qu'il y reçoive les hommages des bergers ou des rois, soit que, par un anachronisme mystique, il apparaisse environné des martyrs des premiers siècles et des saints du moyen âge[1]. Plus tard, ni Raphaël, ni Andrea del Sarto, ni aucun des chefs de la renaissance italienne ne consentit à se départir de ces coutumes traditionnelles. Peut-être faudrait-il descendre jusqu'à l'époque de la décadence, jusqu'au temps des Luca Giordano et des Lanfranc pour rencontrer — et Dieu sait dans quel style! — quelques rares commentaires sur un texte qui, depuis longtemps, avait inspiré en France une multitude de sages compositions aux sculpteurs dont le ciseau décorait les murs des églises, aux miniaturistes qui ornaient les missels, ou aux graveurs employés par Antoine Vérard et Simon Vostre.

Quels que soient, d'ailleurs, dans notre pays le nombre et le mérite des artistes qui ont entrepris de représenter Jésus au milieu des docteurs, il convient de faire remarquer qu'avant M. Ingres aucun maître proprement dit, aucun de ceux du moins qui honorent le plus notre école, ne nous avait laissé sur ce sujet une œuvre tout à fait considérable. Poussin, qu'auraient dû séduire, à ce qu'il semble, certains caractères du récit évangélique, et cette occasion de grouper dans le calme viril de leurs attitudes des prêtres et des savants, Poussin s'est abstenu, comme

1. La galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence, possède, il est vrai, un petit tableau de Giotto représentant Jésus au milieu des docteurs. Ce tableau, toutefois, ou plutôt ce compartiment détaché d'une armoire conservée jadis dans la sacristie de Santa Croce, ne saurait être opposé comme un démenti aux faits que nous venons de rappeler. La scène, composée seulement de sept figures, et d'ailleurs resserrée dans les limites d'un champ qu'envahissent de toutes parts les moulures contournées du cadre, est plutôt une allusion qu'une définition complète, et l'on ne peut reconnaître dans cette image succincte que quelques-uns des traits qui caractérisent le sujet.

allaient s'abstenir après lui Lebrun et les contemporains de celui-ci, Lesueur excepté. Encore pourrait-on dire qu'en choisissant cette donnée pittoresque, Lesueur ne laissa pas de négliger ou de méconnaître quelques-uns des points par où elle s'appropriait le mieux aux inclinations de son génie. Au lieu d'envisager surtout ce qu'elle avait de grâce intime et de majesté naïve, au lieu d'exprimer par la tranquillité des lignes, par la simplicité des gestes, l'étonnement maternel de la Vierge et l'autorité du divin Enfant sur ces hommes irrésistiblement condamnés au silence, Lesueur a voulu interpréter la scène dans le sens de la grandeur et de la force; mais, en recherchant l'énergie du style, il n'a guère rencontré que l'expression fastueuse ou tourmentée. Le *Jésus enseignant dans le temple*, que la gravure nous a conservé, semblerait presque un désaveu des doctrines professées par le chaste peintre de *Saint Bruno* et de *Sainte Scholastique*, s'il ne convenait d'y voir bien plutôt un témoignage de son inexpérience au sortir de l'atelier de Vouet. — M. Ingres est donc, à vrai dire, le premier entre les grands artistes qui, dans la plénitude de son talent, dans toute la certitude de sa manière, ait songé à s'inspirer d'un texte que les uns avaient insuffisamment expliqué, les autres dédaigné ou mal compris. Reste à savoir comment il l'a traduit et par quels moyens il a réussi à formuler, à combiner dans ce sujet à deux faces la solennité et la grâce, la gravité austère et l'élégante familiarité du style.

L'ordonnance générale est des plus simples, mais de cette simplicité hardie dont les artistes médiocres n'auraient garde de s'aviser, de même que le commun des écrivains s'évertue à délayer en périphrases une pensée qu'auraient condensée tout d'abord l'expression juste et le mot propre. Au fond, parallèlement à la base du tableau, une estrade où sont assis deux vieillards et, au milieu d'eux, l'enfant Jésus dont les jambes, trop petites pour ce siége destiné à des hommes, cherchent un point d'appui dans le vide et se résignent, avec une gaucherie charmante, à demeurer suspendues au-dessus du sol. De chaque côté, sur des bancs de pierre perpendiculaires à l'estrade, se pressent les docteurs, tandis que derrière ceux-ci la foule debout écoute la parole inspirée de Jésus, et que, les bras tendus vers son fils, le visage encore effaré par l'inquiétude, mais déjà radieux de joie et de tendresse, Marie contemple de tous ses yeux le prodige et le confesse dans toute la foi de son cœur. Ce geste de la Vierge, ce regard passionnément maternel qui dévore de loin l'enfant retrouvé en même temps qu'il est ébloui par la majesté du Dieu, résument admirablement l'esprit de la scène. Ils suppriment la distance réelle entre les deux principaux personnages pour les rattacher l'un à l'autre

par une sorte de trait d'union moral. Ainsi, dans le *Martyre de saint Symphorien*, le coup d'œil qu'échangent à travers l'espace la mère et le fils suffit pour faire prédominer ces deux figures sur tout le reste, et pour ne laisser qu'une signification accessoire aux groupes même le mieux en relief et en vue.

Quant au fond d'architecture sur lequel se détachent les nombreux auditeurs de Jésus, — les uns courbés sous sa parole, les autres se refusant encore à en croire leurs oreilles épouvantées de cette précoce sagesse, tous recueillis en eux-mêmes ou s'entre-répondant à demi-voix, — il a la même sobriété pittoresque, le même aspect sévère, les mêmes caractères de vraisemblance et de nouveauté tout à la fois. La salle du temple que M. Ingres a reconstruite n'affiche ni ces prétentions archéologiques derrière lesquelles s'abrite trop souvent l'impuissance de l'imagination personnelle, ni ce dédain pour les traditions de l'histoire que tant de peintres antérieurs à notre époque semblent proclamer dans leurs œuvres comme un juste privilége du talent. M. Ingres sait trop bien que, dans le siècle où nous sommes, on serait mal venu à installer les docteurs de la loi judaïque sous le toit d'un temple grec ou sous les ogives d'une cathédrale; mais il sait de reste aussi, et son nouveau tableau en est la preuve, que l'art a ses franchises, le goût ses droits imprescriptibles, et que, en pareille matière, il importe bien moins de restituer sans merci la figure matérielle des choses que d'en faire revivre avec choix la physionomie générale et le sens.

A ne considérer d'ailleurs qu'à titre d'élément pittoresque cet ensemble de lignes symétriques et de tons invariablement clairs, il est impossible de ne pas être frappé des avantages qui en résultent pour le relief des formes animées. Rien d'excessif toutefois entre l'intensité ou la diversité des couleurs qui simulent ici la vie et la monotonie de celles qui n'expriment que des réalités inertes. Peut-être, au premier aspect, nos yeux, accoutumés aux artifices d'un coloris négatif sous prétexte d'harmonie, s'étonneront-ils de cette précision énergique; peut-être, en nous souvenant de certains compromis, de certains pourparlers avec le vrai que nous aurons consenti à accueillir ailleurs, serons-nous quelque peu déconcertés par la fière véracité d'un artiste qui dit si nettement et si haut ce qu'il veut, ce qu'il sent, ce qu'il pense. En tout cas, la conviction nous viendra vite. Elle serait plus rapide et plus facile encore si le tableau de M. Ingres apparaissait à côté des toiles qui nous séduisent d'ordinaire. Malheur aux grisailles frottées de glacis, aux peintures fanées dès l'origine, à tous les stratagèmes d'un art mesquin ou maladif qu'avoisinerait cette peinture neuve et saine, cette imitation sans détours

du ton de couleur propre à chaque chose et de sa valeur absolue! Nous insistons sur ces mérites du coloris parce qu'ils attestent dans la manière du maître un surcroît de puissance auquel nous n'étions qu'à demi préparés, et — dût le mot s'approprier difficilement à un talent depuis si longtemps en possession de lui-même — un véritable progrès. Je m'explique : bien que M. Ingres n'ait jamais fait un tableau mieux ordonné, mieux « construit, » pour employer un terme du métier, bien que la distribution générale des lignes et les combinaisons de détail aient ici une ampleur ou une adresse magistrale, on pourrait citer d'autres travaux de l'illustre peintre où il a fait preuve, en ce sens, d'une habileté égale, d'un goût aussi élevé et aussi sûr. Ailleurs on reconnaîtra, et peut-être sous des formes plus continuellement décisives, la largeur ou la finesse qu'on admire ici dans le dessin. En revanche, où trouvera-t-on des témoignages aussi certains de l'aptitude de M. Ingres à associer les uns aux autres, et au profit de l'harmonie, des tons contraires en apparence, à modifier, par le seul fait de leur juxtaposition, des couleurs à peine mélangées sur la palette et gardant isolément toute leur intensité, tout leur éclat?

Nous ne prétendons pas pour cela enrôler M. Ingres, probablement malgré lui et très-certainement malgré la foule, parmi les peintres coloristes, — à prendre cette qualification dans le sens exclusif et un peu conventionnel d'ailleurs qu'on a coutume de lui attribuer. — M. Ingres n'est pas coloriste à l'exemple des Vénitiens du XVI[e] siècle, qui ne visent le plus souvent qu'à faire prédominer l'expression forte ou brillante sur l'expression exquise. Il ne l'est pas non plus à la façon des Flamands contemporains de Rubens, qui, en matière de coloris, procèdent par des affirmations et des négations alternatives, et dont le pinceau, pour assurer une importance principale à certains tons, en sacrifie d'autres jusqu'à l'effacement. L'art du maître moderne consiste plutôt, comme celui des ornemanistes orientaux, dans l'impartialité même avec laquelle il accepte la valeur intégrale, les propriétés effectives de chaque couleur, sauf à en apaiser ou à en relever l'éclat par quelque couleur intermédiaire et à ménager une transition entre des éléments qu'un contact direct mettrait en désaccord ou en lutte. La manière dont les tons s'avoisinent, s'entr'aident ou se complètent dans le *Jésus au milieu des docteurs*, et particulièrement dans les deux séries de figures assises en avant de l'estrade, cette manière à la fois très-audacieuse et très-délicate rappelle les combinaisons de couleurs qui font parfois un chef-d'œuvre d'une miniature indienne, d'une porcelaine chinoise ou d'un tapis de Perse. Même hardiesse dans le choix des moyens, mêmes calculs ingénieux pour

déterminer l'harmonie sans rien affaiblir et pour la faire résulter, au contraire, de la franchise des oppositions.

La franchise, — telle est, en toutes choses, la qualité principale de M. Ingres. Voilà ce que démontrent, dans son nouveau tableau, les caractères du coloris aussi bien que les allures du dessin, le style comme les intentions, les expressions partielles comme les formes générales. Et qu'on n'objecte pas, contre cette aisance apparente du sentiment et du pinceau, les lenteurs d'un travail entrepris depuis longtemps. L'œuvre, sans doute, n'a pas été improvisée, mais il s'en faut qu'elle soit seulement le fruit de la patience et de l'effort. Commencé vers 1846, interrompu d'abord par les travaux au château de Dampierre, puis par l'exécution de la *Vénus Anadyomène*, de l'*Apothéose de Napoléon Ier* et des autres tableaux que M. Ingres a successivement produits dans le cours des années dernières, repris enfin il y a quelques mois, et, cette fois, pour être mené à fin sans désemparer, le *Jésus au milieu des docteurs* a été peint en réalité durant cette courte période. La composition primitive, il est vrai, a subi plusieurs modifications dans les détails. Ainsi, un des degrés au-dessus desquels s'élève l'estrade a été supprimé, et il est résulté de cette suppression un rapport plus heureux entre la proportion des figures placées au second plan et la proportion de celles qui se dessinent au premier. Ailleurs, quelques têtes sont venues combler utilement un vide, s'ajouter aux lignes d'un groupe, en enrichir ou en assouplir la silhouette. Rien de tout à fait notable, du reste, aucun changement radical ne témoigne ici des repentirs ou des incertitudes de la pensée, et, pour peu que l'on rapproche du tableau le trait gravé qui le reproduit à l'époque où il n'était encore qu'à l'état d'ébauche[1], on reconnaîtra que cette scène si raisonnablement expressive, si sagement sentie et calculée, est aujourd'hui à peu près telle que le peintre l'avait esquissée de premier jet.

Faut-il ajouter que, par un merveilleux privilége, la main qui a exécuté ce tableau est demeurée aussi ferme que l'esprit qui l'a conçu ; que, bien au delà de l'âge où les doigts tremblants de Poussin ne traçaient plus que des contours débiles et trahissaient la pensée du maître, où Léonard oisif semblait se survivre à lui-même, où Michel-Ange avait déposé, pour ne plus les reprendre, le ciseau et les pinceaux, M. Ingres dessine et modèle les formes les plus délicates avec la même certitude, la même finesse qu'à l'époque où il peignait l'*Œdipe*, *l'Odalisque* et tel autre chef-d'œuvre séparé de celui-ci par l'intervalle d'un demi-siècle ? Qu'a-t-il fait de mieux,

1. Voir les *Œuvres de J.-A. Ingres* gravées au trait par A. Réveil ; 1851.

par exemple, au point de vue de la pratique ; que pourrait-on citer, parmi ses ouvrages, de plus souple et de plus vivement accentué que la draperie de couleur bleue dans laquelle s'enveloppe un homme assis, au premier plan, à la droite de Jésus ? Et ce petit manteau enroulé avec tant de grâce autour du corps de l'Enfant-Dieu, c'est là encore un morceau achevé, un de ces morceaux à la vraisemblance imprévue, comme il n'est donné qu'à M. Ingres d'en peindre, et qui soutiendrait la comparaison avec ce qu'il a jamais produit de plus pur par le style, de plus vivant par la liberté de la touche et la verve de l'exécution. A quoi bon, au surplus, multiplier les preuves et insister sur les contrastes entre la prodigieuse jeunesse du travail et le moment, dans la vie du maître, où ce travail a été accompli ? Si extraordinaire qu'il soit, un pareil fait n'étonnera personne. Le *Jésus au milieu des docteurs*, en renouvelant l'admiration que nous avaient inspirée le *Napoléon Ier*, *la Source* et d'autres tableaux récents de M. Ingres, confirme seulement ce que nous savions tous de l'éternelle santé de son talent. Il montre une fois de plus que, loin de fléchir sous le poids des années, cette robuste imagination se redresse et reverdit de saison en saison ; que cette main, en face de chaque nouvelle tâche, retrouve tout entières sa vigueur juvénile et sa délicatesse. Qu'importent donc les quatre-vingt-deux ans du maître, puisque ses œuvres ne nous en disent rien ? Qu'on se rappelle ce qu'il a fait et à partir de quelle époque, rien de mieux, mais à la condition de saluer avec le même respect, la même émotion, la même confiance, les témoignages de fécondité et de force qu'il nous donne aujourd'hui et ceux qu'il nous donnera demain. Ce qui, pour d'autres, serait la vieillesse n'est, pour M. Ingres, que la maturité, et les jours qui se succèdent, au lieu de s'accumuler contre lui, ne servent qu'à continuer sa gloire et à la justifier de plus en plus.

L'apparition du tableau de M. Ingres est un fait exceptionnel dans l'histoire de l'art contemporain, et ce n'est pas nous, certes, qui essayerons d'en discuter l'autorité particulière et l'importance. Nous voudrions toutefois qu'en acceptant comme il convient cette bonne fortune pour notre temps, cet insigne honneur pour notre école, chacun de nous comprît qu'il s'agit moins encore d'admirer ici les preuves d'un grand talent que de s'initier aux vraies conditions de l'art lui-même, d'en deviner ou d'en retrouver les lois dans notre pays, d'en rattacher la fonction et les devoirs aux traditions que nous a léguées le passé, aux habitudes que nos propres goûts nous imposent. Ne serait-ce pas d'ailleurs le parti le plus simple comme le plus sûr ? Nous aurons beau, par moments, paraître incliner vers des habitudes contraires, nous

aurons beau faire mine d'être séduits par l'habileté purement matérielle, par l'adresse, quelquefois même par les supercheries du pinceau, le tout, au fond, nous touchera assez peu, et si quelques-uns d'entre nous finissent par se laisser persuader, il leur aura fallu de grands efforts de volonté pour réussir à se duper ainsi. Parlons franc. Pour notre école comme pour nous, l'art n'a été de tout temps, et ne saurait guère être autre chose, qu'une des formes de l'esprit littéraire. En général, ce qui nous a toujours intéressés, ce que nous savons comprendre dans la peinture, c'est bien moins la peinture elle-même que l'intention morale, c'est le sujet plutôt que l'œuvre, l'arrière-pensée cachée plutôt que le moyen visible. Il nous faut laisser à d'autres le sentiment spontané, l'intelligence naturelle du beau et de ses conditions tout extérieures. Si l'admiration des siècles n'avait pas consacré certains chefs-d'œuvre de l'art strictement pittoresque, peut-être serions-nous assez embarrassés d'en découvrir de nos propres yeux les mérites; peut-être hésiterions-nous à humilier notre raison devant cette autorité de l'imagination pure ou de la main. En revanche, nous n'aurons besoin ni des exemples ni des avis de personne pour apprécier dans l'art l'expression même compliquée, même un peu laborieuse, de la vérité philosophique ou historique. Pourquoi, dès lors, nous évertuer à paraître autres que nous ne sommes? Au lieu de croire tout haut et de vivre de la vie qui nous est faite, des ressources que nous avons, pourquoi user de détours et nous aventurer sur la pente des admirations mensongères où nous pousse le respect humain? La sincérité sur ce point tournerait au profit de notre équilibre moral, car il en est des vérités de l'art comme des vérités de la religion : elles deviennent pour chacun plus nettes et plus faciles à mesure qu'on les proclame plus résolûment et qu'on les pratique. Il ne sert de rien, en tout cas, de prétendre s'étourdir, et c'est un stérile repos, pour l'esprit comme pour la conscience, que le désintéressement de soi-même et le sommeil.

Il semble, au surplus, que nous ayons à cœur de nous tenir aujourd'hui mieux éveillés. L'opinion, préparée déjà par d'autres leçons et par les récents travaux des élèves les plus éminents de M. Ingres, achève de s'émouvoir et de s'éclairer en face de l'œuvre que le maître à son tour vient de faire paraître. Aussi, — nous le disions en commençant, — l'accueil fait à ce tableau est-il avant tout un symptôme. Que signifierait-il en dehors de cela et que pourrait-il ajouter à la renommée de M. Ingres? Qu'importent quelques hommages de plus à un artiste accoutumé depuis si longtemps à la gloire, quelques éloges venant après tant d'autres, qu'il semble aussi inutile de louer un pareil talent qu'impossible d'en parler sans tomber dans les redites? Certes, le nom du peintre de ***Jésus au milieu***

des docteurs suffit pour expliquer les empressements de la foule ; mais le respect qu'elle témoignait naguère devant cette toile où revivent nos meilleures traditions, le fait même de l'intérêt qu'a pu exciter une scène aussi grave, un sujet aussi ouvertement contraire à la violence ou à la coquetterie pittoresque, tout dénote un progrès dans le goût général et un retour vers des principes dont on ne saurait absolument s'écarter sans méconnaître la fonction nécessaire et la raison d'être de l'art français.

Suit-il de là que nous demandions à notre école de s'immobiliser dans les limites d'un *classicisme* étroit ou suranné, de se condamner, sous peine de rébellion et d'incivisme, à une lâche résignation, au joug de la servitude actuelle ou à la tyrannie des souvenirs ? Nos vœux sont tout opposés. Puissent, au contraire, les novateurs surgir et l'esprit d'indépendance avoir raison, chaque fois que la lutte devra s'engager, de l'esprit stationnaire ou rétrograde : mais à la condition de n'y pas substituer le désordre, la négation des droits acquis ; à la condition de bien savoir en quoi nos antécédents, nos goûts innés, nos propres facultés nous obligent, et jusqu'à quel point le tout autorise les tentatives d'affranchissement. Les formes de la peinture en France peuvent et doivent se renouveler comme elles se sont renouvelées vingt fois déjà, comme les formes de l'art musical ont changé, comme notre langue s'est modifiée de siècle en siècle. Dans notre pays, néanmoins, ni la langue, ni la musique, ni la peinture n'ont cessé de traduire en termes clairs des faits et des pensées exactes, d'éveiller des idées plutôt que des sensations. Sans parler de nos grands écrivains des deux derniers siècles que la raison inspire ou conseille, — on sait avec quelle sûreté, — les écrivains et les poëtes qui, de notre temps, ont ouvert à l'art national plus d'une voie nouvelle, n'ont pas rompu pour cela avec toutes les traditions, tous les souvenirs légués par leurs aïeux. Même lorsqu'ils travaillent à implanter dans le domaine des lettres françaises les rejetons de l'art étranger, ils ne méconnaissent ni la vertu propre du sol qu'ils enrichissent ainsi, ni la saveur naturelle des fruits qu'il lui appartient de porter ; même lorsqu'ils planent au-dessus des choses de la terre, ils n'ont garde de s'aventurer si haut qu'ils perdent de vue le pays où ils sont nés. Leur fantaisie n'est encore qu'une raison ailée dont ils s'aident pour se diriger et non pour s'élever au hasard, pour s'approcher de la lumière bien plutôt que pour visiter les nuages ; et, comme l'a dit celui d'entre eux dont l'essor a été le plus indépendant et le génie le plus capricieux en apparence, ils n'oublient rien, grâce à Dieu, des origines et du rôle

De l'éternel bon sens, lequel est né français[1].

1. Alfred de Musset, *Sur la Paresse*.

Nos musiciens qui se seraient égarés peut-être dans le champ, un peu vague pour eux, de la symphonie, nos musiciens se sont appliqués, et souvent ils ont excellé à commenter la parole, à développer sur la scène d'un théâtre l'image vraisemblable d'une action; nos peintres, enfin, n'ont fait le portrait physique des choses qu'afin d'en dégager la signification secrète et d'en préciser le sens. Partout le besoin de ne rien laisser d'infini, partout une inspiration méthodique jusque dans la verve, partout et toujours l'intention formelle d'intéresser, de convaincre l'esprit. C'est là le caractère dominant de l'art français et l'unité principale de tous les contrastes qu'il embrasse; là sont ses véritables aptitudes, là aussi est son honneur, et, sans prétendre limiter plus étroitement que de raison les ressources dont il lui appartient de disposer, on peut dire que ses progrès à venir, si variés que nous les souhaitions, si neuves qu'en doivent être les formes, ne seraient au fond ni tout à fait sérieux, ni tout à fait durables, s'ils avaient pour principe le dédain de ces lois naturelles et de ces strictes conditions.

HENRI DELABORDE.



GREUZE

I

Au milieu de ce grand livre de corruption, *les Liaisons dangereuses*, il est une page inattendue et qui fait contraste avec tout ce qui la précède, tout ce qui la suit, tout ce qui l'entoure. C'est la scène où Valmont va dans un village sauver de la saisie du collecteur les meubles d'une pauvre famille qui ne peut payer la taille. Le collecteur compte ses cinquante-six livres; échappée à la paille, toute la famille, cinq personnes, pleure de joie et de reconnaissance; les larmes coulent, des larmes heureuses et qui éclairent de bonheur la figure de patriarche du plus vieux. Autour du groupe, le village bourdonne, ses bénédictions murmurent; et voici qu'un jeune paysan, amenant par la main une femme et deux enfants, entoure Valmont de l'adoration des siens et les agenouille à ses pieds comme aux pieds d'une Providence humaine et de l'image de Dieu.

Cette page dans le livre de Laclos, c'est Greuze dans le XVIIIe siècle.

II

Greuze naquit à Tournus, le 21 août 1725. Sa famille, originaire des environs de Chalon-sur-Saône, était, disent les biographes, de bonne bourgeoisie, et gardait avec orgueil le souvenir d'un de ses ancêtres, procureur du roi de la prévôté royale, et seigneur de la Guiche. L'acte de naissance de Greuze dérange un peu l'assertion en faisant de Jean Greuze le fils d'un maître couvreur[1]. Dès l'âge de huit ans, Greuze dessi-

1. « Jean, fils légitime de sieur Jean-Louis Greuze, maître couvreur, demeurant audit Tournus, et de Claudine Roch, sa femme, est né le vingt et unième août mil

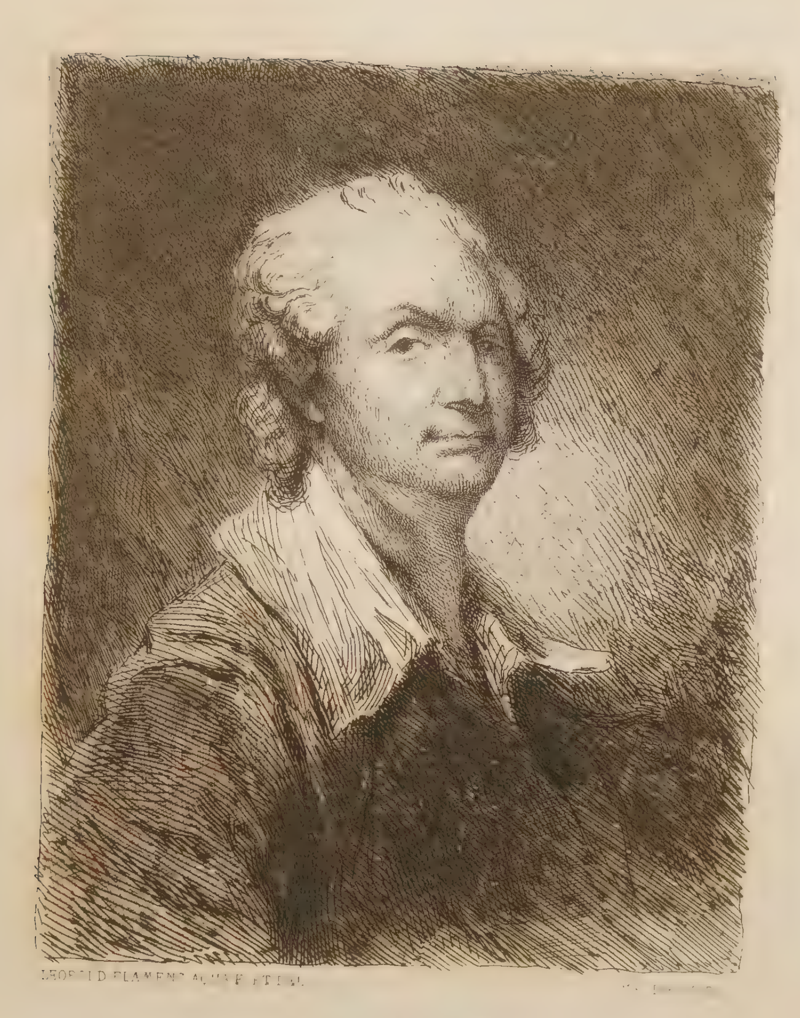
nait en jouant, ne s'amusant qu'à cela. Sa vocation déjà le pressait, et commençait à le posséder. Mais le maître couvreur avait arrangé l'avenir de son fils : il le destinait à l'architecture. De là, la défense de dessiner faite à l'enfant qui se cachait, prenait sur ses nuits et son sommeil pour échapper à son père, suivre son goût et son plaisir. Un dessin à la plume, une copie d'une tête de saint Jacques qu'il offrait à son père le jour de sa fête et que son père prenait pour une gravure, lui ouvrait enfin la carrière qu'il voulait : le couvreur se décidait à envoyer son fils à Lyon étudier chez Gromdon, le père de la femme de Grétry. L'atelier de Gromdon était une véritable manufacture de tableaux : Greuze n'y apprit guère qu'à fabriquer un tableau par jour ; au bout de quoi, à l'étroit dans ce métier, sentant ses forces, impatient d'un plus grand théâtre, il vint à Paris avec ses rêves, ses ambitions, un talent déjà personnel sans être mûr, et son tableau du *Père de famille expliquant la Bible*[1].

A Paris, Greuze disparaît. On ne le trouve dans aucun atelier. Il travaille enveloppé de silence, d'obscurité, de solitude. Il peint de petits tableaux pour vivre, sans bruit, sans nom, achevant de se former sans maître, se dégageant de lui-même. Le public l'ignore : le tableau avec lequel il est venu tenter fortune ne trouve point d'acquéreur. Seul, le sculpteur Pigalle le devine, le soutient contre le découragement, lui promet un bel avenir. Hors cet encouragement, il ne trouve que mauvais vouloir, hostilité et jalousie autour de lui. A l'Académie où il vient dessiner, on le relègue à la plus mauvaise place, sans égard pour son talent. Les humiliations à la fin révoltent son orgueil déjà facile à s'emporter[2]. Il court chez Sylvestre, ses œuvres à la main. L'ancien maître à dessiner des enfants de France est étonné, charmé. Greuze obtient de lui la permission de faire son portrait, un portrait qu'il exécute sous l'œil de ses

sept cent vingt-cinq, a été baptisé le même jour par moi, vicaire soussigné ; le parrain a été sieur Jean Bezaud, aussi maître couvreur, et la marraine demoiselle Antoinette Auberut, femme d'Hugues Brulé, boulanger en ladite paroisse ; tous lesquels se sont soussignés, excepté le dit parrain qui ne le sait de ce enquis. Signé : J.-L. Greuze, Antoinette Auberut, et Gornot, vicaire. » (*Acte de naissance de Greuze communiqué par M. le maire de Tournus.*)

1. *Greuze, ou l'Accordée de village.* Paris, 1813. Notice de madame de Valori.

2. Il existe un témoignage de la hauteur avec laquelle Greuze subissait à l'Académie les leçons du professeur. Dans un portefeuille de dessins français du XVIII[e] siècle, provenant de l'évêque de Callinique et conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, se trouve une académie d'homme. Une note au bas de l'académie apprend que Natoire, alors professeur, après l'avoir louée, lui fit remarquer qu'elle était estropiée. A quoi Greuze répondit : « Monsieur, vous seriez heureux si vous pouviez en faire une pareille. » (*Archives de l'Art français*, vol. VI.)



LEOPOLD FLAMENG AQUAF ET IMP.

J. B GREUZE

PEINT PAR LUI MÊME

rivaux, de ses confrères, à la grande satisfaction de Sylvestre qui, le prenant sous sa protection, le faisait agréer le 28 juin 1755.

Mais déjà Greuze était sorti de l'ombre où il avait grandi mystérieusement. Un amateur possédant le goût, le tact et le flair, un curieux intelligent, passionné et sincère, le collectionneur des plus fins morceaux de l'art français, l'homme habile entre tous pour saisir un artiste dans sa fleur, un talent dans sa fraîcheur, une gloire dans un grenier, M. de La Live de Jully, avait acheté le tableau du *Père de famille*, et il en avait fait chez lui une sorte d'exposition publique à laquelle il avait convié tous les artistes et tous les amateurs. Le tableau avait fait fureur. La belle tête du vieillard, robuste, saine et sereine, partriarcale et rustique, rappelant les vieillards villageois de Rétif de La Bretonne, et qui semble une figure à jeter en tête de la « Vie de mon père; » les deux jolis garçonnets mettant auprès de ses cheveux blancs leurs têtes blondes où jouent le soleil et la jeunesse, le plus grand avec son habit trop court et sa belle chevelure bouclée séparée *à la grève* sous son tricorne; faisant face au père, les femmes séparées par une tête de marmot étonné, immobile, le menton posé sur la table, la mère attentive et tranquille, confiante et sérieuse, la fille ingénue et curieuse, écoutant de tous ses yeux, le corps abandonné, les bras coulés le long du corps; ce blanc des corsages et des habits de village que Greuze révèle et qui va mettre dans son œuvre une sorte de volupté virginale, l'animation de toute la composition, l'agrément des détails, les coins de tapage, les bruits d'enfance dans cette scène de recueillement et de récréation pieuse, et jusqu'au petit polisson qui excite là-bas, près de la grand'mère qui file, les aboiements d'un chien, tout était apprécié, admiré par la foule choisie accourue chez M. de La Live. Et quand le tableau était exposé au Salon de 1755, le public, déjà curieux de l'homme et de son talent, déjà prévenu en sa faveur, faisait à l'œuvre de Greuze une espèce d'ovation.

Greuze, quoique enivré, sentait qu'il manquait à son talent une éducation et un achèvement : le voyage d'Italie. Il partait dans les derniers mois de 1755. Madame de Valori affirme qu'il voyagea à ses frais; il est à croire qu'elle se trompe. Greuze fut emmené et sans doute défrayé par l'abbé Goujenot, que l'Académie recevait associé honoraire le 10 janvier 1756, alors qu'il était encore en Italie, pour le remercier en quelque sorte de s'être chargé « de conduire en Italie M. Greuze dont les talents, aujourd'hui si connus, ne faisaient qu'éclore et venaient de lui mériter le titre d'agréé[1]. » Jusqu'à Prud'hon, l'Italie, les musées, l'art italien, l'art

1. *Éloge de l'abbé Goujenot.* — Le Nécrologe.

antique, glissent sur nos artistes sans les toucher; leur temps, leur goût, la France et le dix-huitième siècle résistent en eux aux exemples, au passé, aux sollicitations des chefs-d'œuvre : ils traversent les leçons de Rome sans en emporter rien. De ce voyage en Italie, qui n'eut guère plus d'influence sur le talent de Greuze que sur le talent de Boucher, que rapporta Greuze? un souvenir qui demeura vivant et présent dans sa vie au milieu de tant d'autres aventures, une histoire d'amour que Greuze se surprenait parfois dans sa vieillesse à laisser échapper, lorsque les femmes niaient trop haut devant lui le désintéressement des hommes dans les affaires d'amour. L'anecdote est jolie, et le témoignage de madame de Valori lui donne assez d'authenticité pour qu'elle mérite d'être contée. Elle est dans le temps de Casanova comme le dernier soupir de ces vieilles et tendres légendes sur lesquelles travailla le génie de Shakespeare. Elle a comme le dernier parfum de cette terre d'Armide, de ce jardin d'Italie où la jeunesse de nos artistes a trouvé tant d'amour pendant plus d'un siècle. Et quelle chaîne non interrompue, depuis ceux-là, auxquels l'Italie donne le plaisir ou le bonheur, la maîtresse ou la femme, jusqu'à ceux qu'elle enivre de passion, et qu'elle tue sous le baiser d'un trop grand rêve!

Greuze avait reçu des lettres de recommandation pour le duc dell Orr.., qui l'avait parfaitement accueilli. Le duc veuf avait une fille charmante qui aimait la peinture, et dont Greuze devint bientôt le professeur. Au bout de quelques leçons, Greuze amoureux devinait l'amour de Lætitia, c'était le nom de son élève; mais effrayé de la distance que mettaient entre elle et lui la naissance et la fortune, il fuyait la tentation, en ne retournant plus au palais. Enfoncé dans la tristesse, poursuivi par les épigrammes de ses camarades de Rome, par les moqueries de Fragonard, qui ne l'appelait plus que « le chérubin amoureux, » — les cheveux blonds et frisés de Greuze prêtaient à la comparaison, — Greuze apprenait que la jeune princesse était malade, sans qu'on pût savoir d'où son mal était venu. Le voilà errant autour du palais, demandant, cherchant des nouvelles, prêt à tout avouer à la malade. Au milieu de son trouble et de ses angoisses, un jour qu'il dessinait à Saint-Pierre, il est rencontré par le duc qui l'emmène voir dans son palais une acquisition récente, deux têtes du Titien. « Ma fille, ajoutait le duc, se promet de les copier quand elle sera rétablie; j'espère que vous viendrez la voir travailler, elle le désire. » Et, comme le duc demande à Greuze une copie pour l'envoyer de suite à un de ses parents, Greuze ne peut refuser; il retourne au palais et y travaille toute la journée. Chaque matin, il s'informe de la santé de Lætitia à la nourrice. La nourrice, l'éternelle nourrice des *Novellieri*, qui a déjà deviné le secret de Lætitia, devine le secret de Greuze, et s'em-

presse de porter à la malade l'assurance de la passion du peintre, dont l'aveu, selon elle, n'est arrêté que par le respect et la crainte de déplaire. Là-dessus, elle va chercher Greuze qu'elle introduit secrètement dans la chambre de la princesse malade, toute maigre, mais *ayant encore sa belle tête de Cléopâtre.*

Après un premier silence, la princesse, sur la sollicitation de la nourrice, avouait à Greuze qu'elle l'aimait.

« Oui, reprenait-elle après un instant, monsieur Greuze, je vous aime! Répondez-moi franchement, m'aimez-vous? » Et comme Greuze demeurait muet de joie et de ravissement, la princesse, se méprenant sur la cause de son silence, se cachait la tête dans ses mains et fondait en larmes. Alors Greuze se jetait à ses pieds, parlait avec des baisers, laissait déborder son cœur. « Je puis donc être heureuse! » s'écriait Lætitia. Elle frappait ses jolies mains l'une contre l'autre. C'était une joie d'enfant. Elle courait et allait embrasser sa nourrice, elle se redisait son bonheur comme au matin on se répète une pensée qui vous éveille en riant.

« . . . . . Écoutez-moi tous deux, voilà mon projet, j'aime Greuze et je l'épouse... — Y songez-vous, ma chère fille ? s'exclamait la nourrice; et votre père ?... — Mon père n'y consentira pas, vas-tu me dire, ma bonne; il n'y consentira pas, je le sais, il veut que j'épouse son éternel Casa..., le plus vieux, le plus vilain des hommes, ou le jeune comte Palleri..., que je ne connais ni ne veux connaître. Je suis riche du bien de ma mère, je puis en disposer, et je le donne à Greuze que j'épouse, qui m'emmène en France, où tu nous suivras. » Et se grisant avec l'avenir, elle arrangeait et détaillait, avec une volubilité délicieuse, la vie qu'il mènerait à Paris : Greuze continuerait à travailler, il deviendrait un Titien, son maître favori; son père à la fin serait fier de l'avoir pour gendre. « Ne voulez-vous pas? » disait-elle naïvement à Greuze; et le rêve recommençait plus fort, plus enivrant. Quand Greuze la revoyait, il avait fait des réflexions sérieuses. La princesse le plaisantait sur son air de réserve et de gravité, combattait ses raisons avec de la folie et de la tendresse, puis devenait furieuse, l'appelait perfide, lui reprochait d'avoir feint de l'aimer pour mieux lui déchirer le cœur, pleurait, s'arrachait les cheveux. Greuze finissait par tomber à ses pieds et jurer de lui obéir aveuglément. Au sortir de l'entrevue, le sang-froid, la vue nette des choses lui revenaient. Il prévoyait le désespoir du père, sa malédiction, sa vengeance, tout le malheur qui retomberait sur leurs amours; et décidé à ne plus céder, à ne plus revoir Lætitia, à ne plus laisser ses résolutions tourner au souffle de sa parole, il simulait une maladie qui bientôt deve-

nait réelle; elle le tenait trois mois au lit avec la fièvre et le délire[1].

Quand Greuze fut rétabli, la princesse était près de se marier. Elle ne demandait qu'un mot du peintre, elle l'implorait de lui pour rompre son mariage. Ce mot, Greuze eut le courage de ne pas le dire; mais pris d'une terrible jalousie pour le fiancé de la princesse, qui était jeune, beau, fait pour fixer une femme, le peintre s'enfuyait, après un éternel adieu, emportant secrètement une copie du portrait de Lætitia qu'il venait de faire pour son père; copie précieuse à l'amant qui, plus tard, inspirera au peintre ce joli tableau de *l'Embarras d'une couronne*, où l'on croirait voir l'Ingénuité se confesser à l'Amour, un bas-relief de Dorat où passe la flamme d'Anacréon. Et n'avait-il point encore l'image de cette femme sous les yeux, au fond du cœur, devant la pensée, lorsqu'il peignait *la Prière à l'Amour*, et cette belle brune aux cheveux dénoués, aux beaux yeux noirs implorants, aux mains jointes, tout élancée dans une invocation ardente et douloureuse? Au bas de la planche gravée, on lit une dédicace à la princesse Pignatelli : on s'arrête instinctivement à ce nom de princesse italienne placé là comme une consécration, peut-être comme le mot et la clef des initiales trompeuses jetées par madame de Valori, ainsi qu'un voile sans doute, sur l'amante et l'amour du peintre.

III

En 1757, Greuze exposait[2] une suite de sujets italiens, italiens seulement par les costumes, les accessoires, les fiascones de vin d'Orviéte. Greuze, répétons-le, reste français en Italie : il échappe à l'air de Rome,

1. *L'Accordée de village,* Notice de madame de Valori.

2. Voici la liste des expositions de Greuze :

1755. — L'Aveugle trompé. Hauteur, 2 pieds. Largeur, 1 pied, 7 pouces.
Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants. H., 2 p. L., 2 p. et demi.
Un Enfant qui s'est endormi sur son livre. H., 2 p. L., 1 p. 7 p. et demi.
Tête d'après nature.
Portraits de M. Sylvestre, directeur de l'Académie, de M. Lebas, graveur du cabinet du roi.

1757. — Une Mère grondant un jeune homme pour avoir renversé un panier d'œufs que la servante apportait du marché; un enfant tente de raccommoder un œuf cassé.
Une jeune Italienne congédiant (avec le geste napolitain) un cavalier portugais, travesti et reconnu par sa suivante.
La Paresseuse italienne.
Un Oiseleur qui, au retour de la chasse, accorde sa guitare. (Ces quatre tableaux sont dans le costume italien : deux ont 2 p. 3 p. sur 2 p. 11 p. de large, et les

à ses leçons, à la contagion des grandeurs et des beautés de l'art italien. Il reste le disciple du maître parisien dont il reprendra les scènes et jusqu'aux titres dans ses coquettes imitations du *Benedicite* et de *l'Écureuse.* Mais en même temps que ces tableaux médiocres et sans accent, bruyants et sans effet, où l'on croirait voir le tapage d'un élève de Boucher dans la composition d'un élève de Chardin, Greuze envoyait deux têtes, l'une d'un petit garçon, l'autre d'une petite fille, qui, ouvrant en souriant l'aimable galerie de ses portraits d'enfants, commençaient et révélaient la grâce de son œuvre. Encore aujourd'hui, le charme de Greuze, sa vocation, son originalité, sa force apparaissent là, et ne se montrent

deux autres, 1 p. 1 p. de haut sur 1 p. et demi de large. Les deux derniers tableaux appartiennent à M. Boyer de Fonscolombe.)
Portrait de M. Pigalle, sculpteur du roi.
Portrait de M***, en ovale.
Un Matelot napolitain.
Un Écolier qui étudie sa leçon.
Deux têtes, l'une d'un petit garçon, l'autre d'une petite fille.
Des Italiens qui jouent à la mourre, esquisse à l'encre de Chine.
Autres ouvrages.

1759. — Le Repos, caractérisé par une femme qui impose silence à son fils, en lui montrant ses autres enfants qui dorment. (Appartenant à M. de Julienne.)
La Simplicité, représentée par une jeune fille. Ovale. H., 2 p.
La Tricoteuse endormie. H., 2 p. L., 1 p. 8 p. (Du cabinet de M. de La Live de Jully.)
La Dévideuse. H., 2 p. 3 p. L., 1 p. 10 p. (Appartenant à M. le marquis de Bandel.)
Une jeune Fille qui pleure la mort de son oiseau (ovale).
Portrait de M. de *** jouant de la harpe. H., 5 p. 7 p. L., 2 p. 9 p.
Portrait de Madame la marquise de *** accordant sa guitare. H., 2 p. 10 p. L., 2 p. 3 p.
Portrait de M. ***, docteur de la Sorbonne. H., 2 p. 3 p. L., 1 p. 10 p.
Portrait de Mademoiselle de *** sentant une rose.
Portrait de Mademoiselle de Amici en habit de caractère. H., 2 p. L., 1 p. 8 p.
Portrait de M. Babuti, libraire.
Trois têtes, études. (Appartenant à M. Sylvestre, maître à dessiner du roi.)
Deux têtes (appartenant à M. Massé, peintre du roi).
Une tête (appartenant à M. Wille).
Autre tête. . . .
Deux esquisses à l'encre de Chine.

1761. — Portrait de Monseigneur le Dauphin. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait de M. Babuti. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait de M. Greuze, peint par lui-même. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait de Madame Greuze en vestale. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Un Mariage à l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre. H., 2 p. 6 p. L., 4 p. 6 p. (Appartenant à M. le marquis de Marigny.)

que là, dans ces têtes enfantines. Elles seules rachètent toutes les faiblesses, toutes les faussetés et toutes les misères de couleur si visibles dans les grands tableaux de Greuze, les blancs baveux, la gamme générale à la fois sourde et grise, le délayage des tons violet et gorge de pigeon, l'indécision des rouges, la saleté des bleus, la mollesse et le barbotage des fonds, l'épaisseur des ombres. Depuis que la mode a abandonné ces pages tant admirées, on dirait que la lumière les a quittées : c'est une peinture de porcelaine qui tourne au noir. Mais que l'on rouvre les yeux sur une de ces petites têtes blondes qu'un rayon éveille, que le soleil caresse et frise, on sent que la main, la main inspirée d'un véri-

Un jeune Berger qui tente le sort pour savoir s'il est aimé de sa bergère. Ovale. H., 2 p.
Une jeune Blanchisseuse. H., 1 p. 6 p. L., 1 p.
Une tête de Nymphe de Diane.
Plusieurs têtes peintes. (Même numéro.)
Des Enfants qui dérobent des marrons; dessin.
Un Paralytique soigné par sa famille, ou le Fruit de la bonne éducation; dessin.
Un Fermier brûlé demandant l'aumône avec sa famille; dessin.

1763.— Portraits de Monseigneur le duc de Chartres et de Mademoiselle. H., 3 p. 6 p. L., 2 p. 6 p.
Portrait de M. le comte d'Angevillers. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait de M. le comte de Lupé. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait de M. Watelet. H., 3 p. L., 2 p. 6 p.
Portrait de Mademoiselle de Pange. H., 1 p. 3 p. L., 1 p.
Portrait de Madame Greuze. Ovale. H., 2 p. 4 p. L., 1 p. 6 p.
Une petite Fille lisant la croix de Jésus. (Du cabinet de Julienne.)
Tête de petit garçon. (Du cabinet de M. Mariette.)
Tête de petite fille. (Du cabinet de M. Presle.)
Autre tête de petite fille. (Du cabinet de M. Damery.)
Le tendre Ressouvenir. (Ces cinq tableaux ont chacun 1 p. 3 p. de haut sur 1 p. de large.)
Une jeune Fille qui a cassé son miroir. H., 1 p. 6 p. L., 1 p. 6 p. (Du cabinet de M. de Boisset.)
La Piété filiale. H., 3 p. L., 4. p. 6 p. (Appartenant à l'auteur.)

1765. — Une jeune Fille qui pleure son oiseau mort. Ovale de 2 p. de haut. (Appartenant à M. de La Live de La Briche, introducteur des ambassadeurs.)
L'Enfant gâté. H., 2 p. 6 p. L., 2 p. (Appartenant à M. le duc de Praslin.)
Tête de fille. (Appartenant à M. Godefroy.)
Une petite Fille tenant un capucin. (Appartenant à M. de La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs.)
Tête de petite fille. (Appartenant à M. le chevalier Damery.)
Une tête en pastel. (Appartenant à M. le baron de Besenval.) Ces quatre tableaux ont 1 p. 3 p. sur 1 pied de large.
Portrait de M. Watelet, receveur général des finances. H., 4 p. 6 p. L., 3 p. 6 p.

table peintre a passé sur ces joues fouettées par le pinceau du rouge de la santé, a bombé et lissé ce petit front où le jour vit, a mis dans cet œil au regard bleu l'éclair et le ciel, a jeté une caresse d'ombre sous le sourcil ébauché, a fait de l'arc de la bouche, pressé par les deux joues, la moue d'un chérubin. Rien de plus frais, rien de plus vivement et de plus légèrement touché : le ton est tendre et comme tout mouillé d'huile, l'empâtement fleurit la chair en l'effleurant; la physionomie naissante, les formes à peine dégagées semblent, sous le frottis qui badine avec elles, trembler comme les choses à l'aube. Une vie grasse anime toutes ces petites figures joufflues qu'on croit avoir déjà vues animées d'une vie solide dans les portraits de famille de Van Dyck [1].

Portrait de M. Wille, graveur du roi.
Portrait de M. Caffiery, sculpteur du roi.
Portrait de M. Guibert.
Portrait de Madame Tassart.
Portrait de Madame Greuze.
(Ces cinq portraits ont 2 p. 6 p. de haut sur 2 p. de large.)
Portrait de M. de La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs.
La Mère bien-aimée. Esquisse.
Le Fils ingrat. Esquisse.
Le Fils puni. Esquisse.

1769. — L'empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans le défilé d'Écosse.
La Mère bien-aimée, caressée par ses enfants. H., 3 p. L., 4 p.
Jeune Fille qui fait sa prière au pied de l'autel de l'Amour. H., 5 p. L., 4 p. 6 p. (Appartenant à M. le duc de Choiseul.)
Jeune Enfant jouant avec un chien. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait du Prince héréditaire de Saxe. H., 1 p. 6 p. L., 1 p. 3 p.
Portrait de M. Jeaurat. H., 2 p. 6 p. L., 2 p.
Portrait de M. de ***. H., 2 p. 6 p. L., 2 p.
Trois têtes d'enfant. (Même numéro.)
La Mort d'un Père de famille regretté par ses enfants. Dessin.
La Mort d'un Père de famille dénaturé, abandonné par ses enfants. Dessin.
L'Avare et ses enfants. Dessin.
La Bénédiction paternelle. Dessin.
Le Départ de la barcelonnette. Dessin.
La Consolation de la vieillesse. Dessin.

1. Il n'est pas sans intérêt de donner ici une note de Greuze adressée à Ducreux, et contenant pour ainsi dire le catéchisme de sa pratique :

« Finissé vos ouvrages tant que vous pourés revenés y trente fois si il le faut vos fonds bien empastés tachés de faire au premier coup et ne craignés jamais de revenir après pourvu que ce soit en glacis; nempastés jamais vos dentelles ni vos gazes; soyés piquant si vous ne pouvés pas être vrai, ne faites jamais vos tete plus grosse que nature ni au dessous autant qu'il vous cera possible. Faites des etudes pour vous orner la

Peintre de l'enfance, Greuze est presque un maître lorsqu'il touche à la tête de la jeune fille. Il excelle à représenter cette beauté de la femme qui se lève et flotte encore dans les traits de la petite fille. Il a des finesses, des tendresses de ton adorables pour les chevelures à peine retenues par un ruban, envolées, poudroyantes, pour le rayonnement doré que la naissance des cheveux fait au haut d'un front, pour le réseau des petites veines bleues ramifiées à la tempe. Il donne à l'œil de la jeune fille la profondeur et la flamme voilée; il sait rendre le *noyé* du regard, en attendrir l'expression, en mouiller la lueur, faire trembler l'émotion ou la passion dans la douceur d'une larme arrêtée par les cils. Il anime tout de jeunesse : la narine est frémissante, un souffle entr'ouvre la bouche, les lèvres pleines se tendent et s'avancent dans un vague mouvement d'aspiration. Des glacis relevés de martelages de pâte sèche, des traînées de lumière jetées sur des demi-teintes fluides et qui éclatent sur l'inconsistance des dessous, il n'en faut pas plus à Greuze pour faire sortir de la toile tous ces jolis visages, ces teints rosés, cette chair blanche, douillette et chaude, vivante de sang, baignée de soleil, ces cous effilés, ces épaules rondissantes et caressantes à l'œil comme un couple de colombes, ces seins gonflés d'hier, sur lesquels passe et joue le reflet d'une gaze; bonnes fortunes du coloriste, morceaux peints d'instinct, enlevés de verve, qui parfois rappellent le grand maître dont Greuze, grimpé sur une échelle, en compagnie de son ami Wille, au Luxembourg, interrogeait le génie, dont il flairait la peinture, le nez sur la toile pendant de longues heures : Rubens! Et ne faut-il pas toujours revenir à ce grand nom, comme à la grande source de tous nos talents français? Tous descendent de ce père et de ce large initiateur, Watteau comme Boucher, Boucher comme Chardin. Pendant cent ans, il semble que la peinture de la France n'ait d'autre berceau, d'autre école, d'autre patrie que la galerie du Luxembourg, la vie de Marie de Médicis : le Dieu est là!

Déjà du vivant de Greuze, c'étaient ces têtes qui faisaient le régal des connaisseurs, la tentation des fins amateurs. Il faut voir la fièvre de joie du graveur Wille, lorsqu'il les achète, l'orgueil avec lequel il en inscrit l'acquisition dans son journal, la fermeté qu'il met à les défendre contre les convoitises du comte de Vence. Il s'enflamme sur leurs beautés, il les

mémoire surtout du paysage pour devenir armonieux, nentreprenés que ce vous pourrés faire dans votre essence et hatés vous lentement taché d'etablir si il est possible vos ombres et de les degrader surtout pour les grandes masses et alors ne posé votre ton quaprés lavoir comparés du fort au foible vous serés toujours surs de faire tourner.

« Faites des etudes avant que de peindre en dessinant surtout. »

(Note autographe de Greuze communiquée par M. A. Wyatt-Thibaudeau.)

estime précieuses entre les plus précieuses peintures de l'époque; il les couvre de beaux louis tout neufs. Le peintre, malgré son nom qui se faisait jour, était loin d'être riche; et ce fut une providence dans la gêne de ses commencements que cet enthousiasme d'un ami pour les têtes de jeunes filles échappant si facilement à son pinceau. Wille l'aide, le pousse, le vante, le fait connaître, le met en relation avec l'Allemagne, ce grand marché et ce grand débouché de l'art français. Il envoie les étrangers qui viennent chez lui demander leur portrait à Greuze; il lui rend les mille services dont Greuze le payera par un chef-d'œuvre. Un jour, Wille, invité à prendre le chocolat chez madame Greuze, était prié par son mari de se placer auprès de son chevalet; et Greuze, avec le feu de la reconnaissance et un certain entraînement de cœur, faisait du graveur saxon à la physionomie dure, aux joues couperosées, au petit œil ardent et effaré, ce beau portrait dont la forte et vivante peinture efface tout ce que le modèle avait d'ingrat [1].

L'exposition de Greuze au Salon de 1759 réussissait auprès du public. Deux années après, en 1761, un tableau qu'il finissait pendant l'exposition, et qui n'était exposé que pendant les dix derniers jours du Salon, *l'Accordée de village*, emportait l'admiration générale. C'était une acclamation, une émeute d'enthousiasme, un prodigieux succès répandu partout, qui remplissait les salons, qui montait même sur les théâtres : dans *les Noces d'Arlequin* jouées la même année, le Théâtre Italien faisait au peintre l'honneur jusque-là sans exemple de représenter son tableau sur la scène [2]. Le public fermait les yeux sur l'inharmonie des couleurs, le désaccord des tons, le désagrément des nuances, sur le papillotage des lumières, sur toutes les taches et les insuffisances d'exécution du chef-d'œuvre : il était fasciné, ravi, pénétré par la scène, l'idée, l'émotion, circulant dans la toile. Il ne voyait que la bonhomie du vieux père, l'heureux mouvement de la mère se rattachant par une dernière étreinte au bras de sa fille, la tristesse de la sœur cadette cachant ses larmes, la curiosité naïve de l'enfant se haussant sur la pointe des pieds, le groupe aimable des fiancés, l'embarras pudique du bonheur de la jeune fille, le combat sur son visage de l'amour et des regrets, du cœur de l'enfant et des pensées de l'épouse. On battait des mains à la délicatesse des détails, à l'esprit des riens que la pensée du peintre avait touchés çà et là, à l'ingéniosité de toutes ses intentions, à cet abandon du bras de la fiancée laissant pendre le bout de ses doigts sur la main du fiancé, à l'allégorie

1. *Histoire du théâtre italien*, par Desboulmiers, vol. VII.

2. Payée 3,000 livres par M. de Marigny, *l'Accordée de village* était achetée à sa vente (1781), pour le roi, 16,650 livres. Ce tableau est maintenant exposé au Louvre.

du premier plan où l'on voyait une poule et ses petits, et sur le bord de la terrine, le poussin, bec en l'air, cou tendu, essayant ses ailerons. C'étaient dix jours de triomphe; et le tableau était encore l'événement et l'entretien de Paris, du monde des artistes, du monde des curieux, lorsqu'il quittait le Louvre pour entrer dans le cabinet de M. de Marigny[1].

IV

Le succès de ce tableau affermissait Greuze dans sa voie, dans sa vocation, la représentation des mœurs bourgeoises et populaires, à laquelle prenaient goût la curiosité et l'intérêt du grand monde lassé de galanteries mythologiques, de nudités friponnes et de *tableautins* galants. Le peintre se mettait en quête de matériaux, d'idées, de modèles, d'inspirations dans le Paris où Mercier glanait ses observations[2], cherchant, comme ce peintre à la plume, ses notes et ses croquis dans la rue et dans les faubourgs, dans les marchés, sur les quais, en plein peuple, en pleine foule. Il se promenait, il écrivait, il essayait de saisir sur le vif, toutes brutes, toutes chaudes, les passions humaines. Le soir, il allait voir s'agiter la vie nocturne de la grande ville aux petits spectacles, aux guinguettes, aux parades, aux cafés de ces boulevards qui ne dormaient point. Il battait le pavé, trouvant ici une figure, là un trait, parfois illuminé tout d'un coup par un mot qui lui traçait dans la tête un tableau[3]. Écoutez-le raconter au *Journal de Paris* comment il attrape au vol, en passant sur le Pont-Neuf, son sujet de *la Belle-Mère :*

13 avril 1781.

« Permettez, messieurs, que je profite de la voie de votre journal pour donner une note historique de l'estampe que je dois mettre au jour le 28 du présent mois et que j'ai fait graver par M. Le Vasseur. Elle a pour

1. *Mémoires et Journal de Jean-Georges Wille*, publiés par G. Duplessis. Renouard, 1857.

2. Le vieux Mercier disait à Delort sur une banquette du restaurateur Labbaye : « Greuze et moi, nous sommes deux grands peintres, du moins Greuze me reconnaissait pour tel... Greuze, qui m'aimait, voulut me céder son logement à la galerie du Louvre, rue des Orties, parce qu'il n'avait point de soleil, et moi je n'ai pas besoin de soleil pour écrire. » (*Mes Voyages aux environs de Paris*, par Delort. Paris, 1821, vol. II.)

3. *Nouvelles des arts*, par Landon, an XIII, vol. IV.— *L'Espion anglais*, vol. X.

titre *la Belle-Mère*. Il y avait longtemps que j'avais envie de tracer ce caractère, mais à chaque esquisse l'expression de la belle-mère me paraissait toujours insuffisante. Un jour, en passant sur le Pont-Neuf, je vis deux femmes qui se parlaient avec beaucoup de véhémence; l'une d'elles répandait des larmes et s'écriait : *Quelle belle-mère! Oui, elle lui donne du pain, mais elle lui brise les dents avec le pain.* Ce fut un coup de lumière pour moi; je retournai à la maison et je traçai le plan de mon tableau, qui est de cinq figures : la belle-mère, la fille de la défunte, la grand'mère de l'orpheline, la fille de la belle-mère et un enfant de trois ans. Je suppose que c'est l'heure du dîner et que la jeune infortunée va se mettre à table comme les autres; alors la belle-mère prend un morceau de pain sur la table, et, la retenant par son tablier, elle lui en donne par le visage. J'ai tâché de peindre dans ce moment le caractère de haine réfléchie qui vient ordinairement d'une haine invétérée. La jeune fille cherche à l'éviter et semble lui dire : *Pourquoi me frappez-vous? je ne vous fais point de mal.* Son expression est la modestie et la crainte. Sa grand'mère est à l'autre bout de la table : pénétrée de la plus vive douleur, elle élève vers le ciel ses yeux et ses mains tremblantes, et semble dire : « Ah! ma fille, où es-tu? Que de malheurs, que d'amertume! » La fille de la belle-mère, peu sensible au sort de sa sœur, rit en voyant le désespoir de cette femme respectable, et avertit sa mère en la tournant en ridicule. Le petit enfant, qui n'a pas encore le cœur corrompu, tend ses bras reconnaissants vers sa sœur qui prend soin de lui. Enfin, j'ai voulu peindre une femme qui maltraite un enfant qui ne lui appartient pas et qui, par un double crime, a corrompu le cœur de sa propre fille. »

Malheureusement, il était plutôt dans le génie de Greuze de goûter le vrai que de l'oser, de s'inspirer de la nature que de la respecter. La vérité n'était pour lui qu'un point de départ. Il se croyait obligé d'arranger le sujet qui lui était jeté ainsi par le hasard de la rue. Il prêtait de l'esprit au cœur, des intentions à la passion, une élégance à la grâce. Il mettait de la manière dans la naïveté et de la convention dans le pathétique. Ses croquades, ses silhouettes de la rue, en passant du papier sur la toile, de sa feuille d'étude à la scène de son tableau, perdaient la sincérité du mouvement et comme la franchise de la vie. Idées, expressions, lignes, tout devenait fatalement aimable sous les pinceaux de l'homme qui devait changer la croix en flèches brisées dans les mains de sainte Marie l'Égyptienne. Feuilletez son œuvre : vous le verrez enjoliver la Misère après avoir enjolivé la Beauté. Ses enfants, ses petits déguenillés à la culotte fendue, regardez-les bien : ne sont-ce pas des amours de Boucher habillés en Savoyards et descendus par la cheminée? Il y a

quelque chose comme la main d'un metteur en scène qui passe dans toutes ces compositions : les personnages jouent et font tableau, les occupations semblent réglées, le travail est un simulacre, les savonneuses ne savonnent pas. Les murs mêmes, les fonds, les chambres, les intérieurs ont la rusticité convenue et décorative d'une chaumière du temps dans un parc de grand seigneur. Un opéra-comique arrêté sur un coup de théâtre, n'est-ce pas toujours l'effet d'une toile de Greuze?

En même temps qu'elle fixait le genre du peintre, *l'Accordée de village* décidait la vocation des idées de Greuze. Il devenait le peintre de la vertu. Il se faisait le disciple de Diderot, son maître et son flatteur; il dessinait, il composait d'après les règles et la poétique du philosophe; il aspirait à réaliser le programme jeté en tête de son théâtre; il visait, comme lui, à faire résonner ou frémir dans les âmes la corde de «l'honnête. » Il voulait, avec des couleurs et des lignes, toucher d'une manière intime et profonde, émouvoir, enseigner, inspirer l'amour du bien, la haine du vice. D'un art d'imitation, il voulait faire un art moral; de ses toiles, une école où le sentiment serait dramatisé comme dans *le Père de famille* ou *le Fils naturel*. Sa grande ambition n'était plus de montrer la main, l'âme, le génie du peintre, de faire toucher, avec les yeux, de la chair, du soleil, de la vie; il assignait des devoirs à son talent; il lui donnait charge d'âmes. Entrer jusqu'au cœur du public comme y entrent le poëte, l'orateur, le romancier; atteindre au succès d'émotion du *Doyen de Killerine* ou de *Cleveland*, jeter aux regards une forme qui dégage une idée, incarner la morale domestique, provoquer les bonnes mœurs à coup de pinceau, les répandre par l'image, tel fut le rêve qui abusa le peintre prédestiné à fonder en France la déplorable école de la peinture littéraire et de l'art moralisateur.

L'idée morale poursuit le peintre dans toute son œuvre. Greuze est sans cesse occupé à l'indiquer, à la souligner; il ne la trouve jamais assez visible, assez lisible; il la signifie par le titre de ses sujets; souvent même, pour la faire plus parlante, il la jette, la répand, l'explique et la commente en marge de ses esquisses. Que de *moralités* autour de ses allégories! La pensée jaillit avec le flot autour de ses barques de bonheur et de malheur, représentant la félicité ou le malheur du ménage. « Le but du mariage : Deux estres se réunissent pour se garer des malheurs de la vie... Je suppose que la vie est un fleuve... » J'ai vu cela, de sa main, crayonné à la hâte sous un bateau voguant au gré de l'eau, qui portait un homme, une femme et des enfants. Hogarth, développant en une série de planches la vie du libertin, l'industrie et la paresse, était un exemple qui le tentait. Greuze rêvait des déploiements de caractères, de passions,

d'aventures qui eussent déroulé, de tableaux en tableaux, la morale d'un roman de Rétif de La Bretonne. Il nourrissait le projet de peindre en partie double l'histoire d'une bonne et d'une mauvaise vie. Et le fond de l'homme, l'âme du peintre, où les trouver? Dans une confidence de son imagination, dans la dictée de *Bazile et Thibaut* ou *les Deux éducations*, le canevas d'un roman en vingt-six tableaux dont la fin était la sentence de mort de Thibaut le meurtrier, prononcée par son ancien ami Bazile, devenu lieutenant criminel[1].

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

(*La fin au prochain numéro.*)

1. *Annuaire des Artistes*, 1861. Un roman de Greuze, par Ph. de Chennevières.



VASES ANTIQUES CHINOIS

A l'occasion des *fêtes à Pékin,* pour célébrer le jour de naissance de l'empereur de la Chine en 1722, fêtes dont nous avons donné une description succincte, nous avons hasardé la conjecture que, dans les temps anciens, les arts, en Chine, avaient eu un commencement de *culture libérale.* Sans espoir précis d'acquérir la preuve de ce fait, nous tâchons de la saisir, en consultant les monuments les plus anciens de l'empire du Milieu.

De tous les arts cultivés par les Chinois, celui de composer et de fabriquer des vases paraît être le plus ancien, et surtout celui pour lequel ce peuple a le plus d'aptitude, puisque de temps immémorial jusqu'à nos jours il n'a pas cessé de s'exercer avec supériorité.

Dans un ouvrage en quarante volumes, imprimé par les ordres de l'empereur de la Chine, on a reproduit en gravures, accompagnées de texte, la représentation des vases, y compris les cloches en métal qui ont été inventées et fabriquées aux époques les plus anciennes de l'empire Chinois.

Avant d'indiquer les époques auxquelles ces ouvrages se rapportent, il est indispensable, pour ménager l'étonnement des lecteurs et m'affranchir de toute responsabilité à cet égard, de rappeler que l'antiquité très-réelle de la nation chinoise semble cependant tant soit peu exagérée par les chronologistes de ce pays. Les écrivains prudents, ceux par exemple qui, dans *l'Art de vérifier les dates,* ont traité de la chronologie historique des empereurs de la Chine, ne l'ont donnée que depuis le commencement de l'ère vulgaire; mais ceux dont les tableaux s'appuient sur les historiens chinois, les missionnaires entre autres qui ont concouru à la composition des *Mémoires concernant les Chinois,* ont donné des détails curieux sur les dynasties qui remontent le plus haut. Nous n'indiquerons ici que deux des plus anciennes, pendant le cours desquelles ont été exécutés les vases dont nous joignons ici les représentations. Passant donc par-dessus la première dynastie, celle des *Hia,* qui commence 2,224 ans avant J.-C. et se termine en 1,766 avant J.-C.,

nous arrivons à la seconde, celle des *Chang*, qui s'écoula de 1766 à 1122, puis à celle des *Tchéou*, reprenant à cette dernière date et s'éteignant en 256 avant J.-C.

Les vases et la cloche reproduits ici ont été fabriqués particulièrement sous la troisième dynastie, celle des *Tchéou*. Ces exemples de l'art



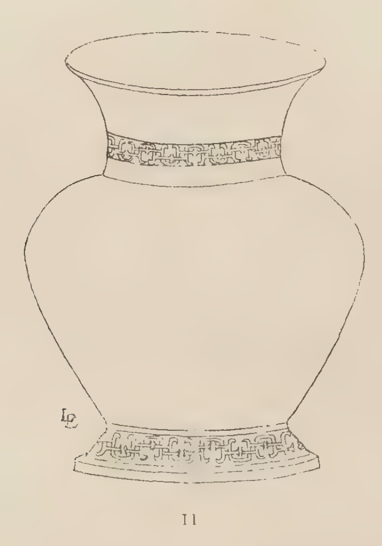
I

de composer les vases chez les Chinois sont en bien petit nombre, comparés surtout à la variété infinie de ceux que présentent les quarante volumes dont ils sont extraits. Nous n'avons donné aucun de ceux dont la forme est généralement connue en Europe, tels que les *cornets*, dont la forme est si noble et si gracieuse, et très-variée dans la nombreuse suite de ceux gravés dans l'ouvrage chinois. Ce qui frappe surtout en étudiant cette curieuse collection est la variété extraordinaire

de la forme des vases, dont le plus grand nombre, sinon tous, sont en métal et ordinairement couverts d'ornements en émaux cloisonnés.

Quant au choix des formes, les Chinois paraissent être sans préjugés, et ne point obéir à un goût exclusif. En prenant pour point de départ et de comparaison les formes des vases grecs que nous estimons particulièrement en Europe, on en retrouve toutes les plus belles combinaisons dans ceux des Chinois, qui, par des transitions ingénieuses et originales, vous conduisent peu à peu à accepter les formes les plus bizarres, les plus tourmentées, comme en fournissent la preuve les numéros I et II comparés au numéro III.

Dans le choix restreint que nous avons pu faire dans l'immense



II

recueil où nous avons puisé, nous ne pouvons désigner que le grand vase à quatre pieds n° IV, comme une de ces formes transitoires que nous indiquions tout à l'heure.

Comme chez les peuples et aux époques où l'art de composer des vases est un honneur et devient un goût national, leur utilité, l'usage qu'on en peut faire est impérieusement subordonné à leur apparence pittoresque et monumentale. Ainsi que les Grecs et les Étrusques, les Chinois ont obéi à ces instincts; et à l'exception des théières, auxquelles l'imagination de ces derniers imprime encore les formes les plus gracieuses ou les plus bizarres, tous leurs vases d'apparat, dont il n'est pas rare de voir quelques-uns hauts de cinq pieds, ne peuvent servir absolument qu'à recevoir des fleurs. Au surplus, cette destination paraît être commune en Chine; car, dans la suite de gravures représentant la *fête*

de Pékin, dont j'ai parlé dernièrement, toutes les boutiques de la grande rue de cette ville, préparées pour le passage de l'empereur, sont ornées de grands vases remplis de fleurs, pour lesquels on chercherait vainement un autre usage.

La nature des ornements qui couvrent le plus grand nombre des vases du recueil dont nous nous occupons indique que ces vases sont de

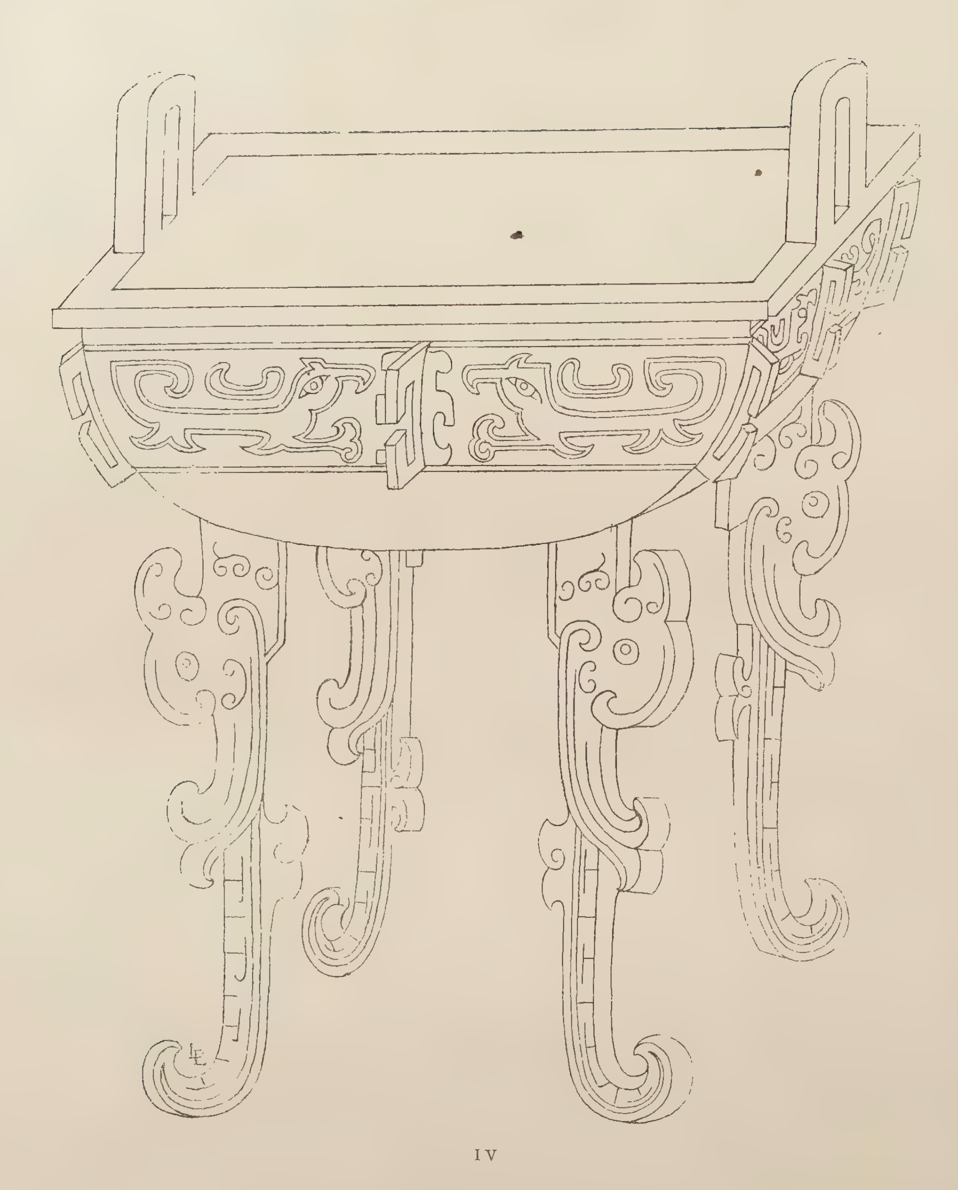


III

métal incrusté d'émaux; d'où il résulte que ces ornements portent un caractère qui tient de l'orfévrerie et de l'architecture. Au-dessous de la gorge du vase si simple n° I règne un collier formé par un *méandre* ou une *grecque*, genre d'ornement très-fréquemment employé par les Chinois.

D'après nos idées, le goût chinois nous semble plus sincèrement exprimé sur le grand vase à quatre pieds n° IV, et plus encore sur celui qui affecte la forme très-bizarre d'un animal à quatre pattes, portant sur son dos un goulot avec une anse qui va se joindre à sa queue (n° III).

Le joli vase n° II, si simple, n'a pour ornements que deux petits colliers, mais d'un goût très-délicat.



IV

GRAND VASE CHINOIS

De la dynastie des Tchéou, de 1122 à 256 avant J.-C.

Nous n'avons pu trouver de renseignements sur l'époque précise à laquelle les cloches ont été mises en usage en Chine. Nous en sommes donc réduit à constater que celles de notre recueil ont été fondues pendant la troisième dynastie, celle des *Tchéou*, ce qui en reporte l'usage en



V

Chine 256 ans au moins avant J.-C., tandis que ce n'est, au plus tôt, qu'en 500 ou 600 de notre ère qu'elles ont été introduites en Europe.

Dans notre recueil, il y en a un assez grand nombre. Les unes sont à main, les autres à suspension, toutes chargées d'ornements, dans le goût de ceux qui décorent le modèle n° V. Au sujet des cloches, il y a une anecdote assez curieuse qui jette quelque lumière sur l'importance qu'ont eue les arts en Chine, mais à une époque relativement peu ancienne, puis-

qu'elle se rapporte au règne d'un empereur chinois qui est né 259 ans après J.-C. (Tsin-ché-Hoang-ti). Ce prince, tyran effroyable, surnommé l'incendiaire des livres, avait toutefois le goût des arts, et fit construire en différents lieux de la Chine des palais d'une étendue immense et où tous les genres de luxe furent prodigués. Superstitieux en outre, il crut voir en songe douze personnages gigantesques qui lui donnèrent des conseils pour sa conduite. A son réveil, il ordonna qu'on lui apportât toutes les *cloches* et autres instruments de métal qui se trouveraient dans les palais des princes dont il avait conquis les États. Ses ordres exécutés, il préleva les objets qui étaient travaillés avec le plus de recherche, fit mettre le reste à la fonte, et ordonna que l'on en fît douze statues représentant les douze personnages qu'il prétendait avoir vus en songe. Le poids de chacune de ces statues était, dit-on, de douze mille livres, et ces colosses furent placés, six d'un côté, six de l'autre, dans la salle d'audience du palais impérial. L'auteur de ce récit[1], écrit en 1685, ne dit rien de la conservation de ces statues, ni de leur caractère, en sorte que si cette anecdote prouve que les arts étaient largement traités, relativement à l'architecture et aux ornements qu'elle comporte, vers le IVe siècle de notre ère, elle ne jette aucune lumière sur le degré de perfection donné à l'imitation des formes humaines en sculpture.

L'auteur est plus explicite en ce qui concerne l'architecture. « L'empereur Tsin-ché-Hoang-ti, ajoute-t-il, fit construire une suite de bâtiments d'un goût extrêmement varié. Ils occupaient d'orient en occident, sur les bords septentrionaux de la rivière *Ouei-Choui*, une étendue immense de terrain; et de l'un à l'autre de ces palais, on communiquait au moyen d'un magnifique périptère qui s'étendait sur tous, et formait, tant en dessus qu'en dessous, une vaste et riche galerie où l'on était à couvert en tout temps. »

Que sont devenus ces palais et les richesses de tous genres qui y avaient été réunies? Il n'en est rien dit. On peut supposer qu'une partie de ces choses curieuses faisait partie de celles qui se trouvèrent dans le palais impérial de Pékin lors de la dernière prise de cette ville par les Français et les Anglais; mais le goût scientifique et l'amour des lettres et de l'art ont peu préoccupé les vainqueurs.

E.-J. DELÉCLUZE.

1. *Mémoires sur les Chinois*, t. III, p. 238.

LE TRIOMPHE DE GALATÉE

Une profonde obscurité entoure le symbole primitif de la fable de Galatée. Hésiode nomme Galatée parmi les cinquante filles de Doris et de Nérée. Homère la cite aussi parmi les Néréides qui viennent, au milieu des profondeurs de la mer, mêler leurs larmes aux larmes de Thétis, et il l'appelle *la célèbre*[1]. Mais pourquoi mérite-t-elle de la part du poëte cet honneur spécial? Pourquoi est-elle *célèbre* entre toutes ses sœurs? C'est ce que rien ne nous apprend dans la poésie primitive des Grecs. De même, en parcourant l'histoire de l'art antique depuis son origine jusqu'à son entier développement[2], on cherche en vain un monument qui rappelle Galatée.

Il faut descendre jusque vers le IIIe siècle avant l'ère chrétienne, pour trouver la fable de Galatée telle qu'elle a inspiré l'art antique de la décadence et l'art moderne de la renaissance italienne.

Homère parle de Galatée au dix-huitième chant de son *Iliade*, et Polyphème fournit un des plus curieux épisodes de l'*Odyssée*; Euripide aussi s'inspire des cyclopes dans une de ses tragédies[3]. Mais ce n'est ni dans Homère ni dans Euripide qu'on trouve le moindre indice de la passion du géant *difforme et terrible*[4] pour la nymphe *douce et blanche*[5], la moindre trace des amours d'Acis et de Galatée. Seulement, une antique légende racontait qu'au pied de l'Etna Polyphème lui-même avait construit un temple[6], et qu'il l'avait consacré sous le nom de Galatée. Or, ce fut vraisemblablement vers le IIIe siècle avant Jésus-Christ que la poésie

1. Ἀγακλειτὴ Γαλάτεια (*Iliade*, chap. XVIII, v. 45).

2. Jusque vers la 111e olympiade, 336 ans av. J.-C.

3. *Le Cyclope*.

4. Théocrite, Idyl. VI.

5. *Ibid.*

6. Par reconnaissance pour le maître des dieux, qui avait prodigué dans cette île fortunée (la Sicile) les gras pâturages et les riches troupeaux.

grecque, associant le nom de Galatée au nom du cyclope, raconta l'amour du fils de Neptune pour la fille de Nérée, les dédains de la nymphe et la vengeance de Polyphème[1]. Cette fable fut dès lors répétée par les échos poétiques de la Grèce et de l'Italie. Théocrite, la recueillant à Syracuse, où il vivait à la cour de Hiéron II, la chanta sous une forme d'une exquise souplesse et d'une naïveté piquante[2]. Cent cinquante ans plus tard, Ovide la répétait en ses *Métamorphoses*[3]. Sous les Antonins, Lucien reprenait cette fiction avec un esprit plus sceptique et moqueur[4]. Philostrate enfin en faisait, au IIIe siècle de l'ère chrétienne, le sujet d'un de ses *Tableaux*.

Il ne faut pas oublier que le paganisme primitif, écho naïf et poétique de la nature, devait crouler dès que la réflexion deviendrait un peu exigeante; que, dès le temps de Pisistrate, la Grèce, déjà mécontente de sa religion, se tournait vers l'Orient; qu'à l'époque romaine, le vieux culte païen était devenu tout à fait insuffisant, qu'il ne disait plus rien à l'imagination et très-peu de chose au sentiment moral, et que les anciens mythes s'étaient changés en anecdotes, parfois amusantes et fines, mais dénuées de toute valeur religieuse[5]. La fable de Galatée, telle que nous la connaissons, n'est donc point un de ces traits vifs et lumineux qui appartiennent à la période religieuse de la mythologie grecque. C'est un conte fait à plaisir, sorti de l'imagination des poëtes à une époque de scepticisme et de découragement, et n'ayant aucune racine dans le cœur même de la religion des anciens. De pareils jeux d'esprit sont puérils et peu propres en général à inspirer les arts, qui se doivent consacrer surtout à mettre en lumière la vérité, et à la rendre sensible par l'intermédiaire du beau. Mais d'où la vérité est-elle complétement absente? Chaque homme n'est-il pas une pensée de Dieu, et ne porte-t-il pas toujours en lui et malgré lui, même au milieu des plus profonds égarements, la trace ineffaçable de cette pensée divine? La vérité est partout, même au sein des ténèbres, même au sein de l'erreur : il faut seulement qu'un génie surgisse, capable de recueillir la précieuse étincelle, de la dégager des cendres qui l'étouffent, et de la faire briller aux yeux de tous. C'est ce que fit Raphaël dans la fresque de Galatée.

1. Polyphème écrasa sous un quartier de rocher le jeune Acis, fils de Faune et de la nymphe Symæthis, qui possédait le cœur de Galatée.

2. Idyl. VI et XI.

3. *Métam.*, XIII.

4. *Dialogues des dieux marins.*

5. M. Renan a exposé récemment avec éloquence ce caractère de la symbolique ancienne.

Déjà depuis longtemps un courant rapide entraînait l'Italie vers l'antiquité. Théocrite avait été imprimé à Milan en 1480 ; Ovide avait paru pour la première fois, à Bologne[1] et à Rome, en 1471, puis avait été réimprimé par les Aldes, à Venise, en 1502[2]; les manuscrits de Lucien, rapportés en 1415 de Constantinople en Italie par le Sicilien Aurispa, avaient été imprimés en 1496; Philostrate aussi était en voie de publication[3]. Les savants qui entouraient le Sanzio ne lui laissaient rien ignorer de ces trésors littéraires. Mais du récit élégant et futile qu'un Balthazar Castiglione, un Sannazar ou un Bembo lui présentaient, il faisait jaillir quelque chose de fervent et de divin. C'est ainsi que du *Tableau* très-insignifiant de Philostrate, Raphaël tira la fresque qui restera une des merveilles de l'art de tous les temps, et qu'un texte secondaire, où les contemporains ne voyaient qu'un conte gracieux et frivole, le conduisit à des beautés qui font songer de suite aux plus grands âges de l'antiquité classique. Abandonnant tout ce qu'il y a d'anecdotique et de vulgaire, il ne s'occupa ni d'Acis ni du cyclope; il dégagea de toute interprétation grossière l'idée abstraite et poétique qui s'attache au nom de Galatée; il transporta la fille de Nérée dans le pur domaine de l'imagination ; il se garda surtout de rien préciser qui pût rattacher sa composition à telle ou telle partie de la Fable, et amoindrir l'héroïne à la mesure de nos propres faiblesses. En laissant ainsi le spectateur libre de son interprétation, il le porte sans effort, sur les ailes de l'idéal, jusque dans le champ de l'infini, et en replaçant Galatée dans son cadre primitif et indéterminé, il a mérité que la postérité lui rendît à jamais le titre de *célèbre* qu'elle a dans le récit d'Homère.

Au centre du tableau, Galatée, debout sur une large coquille armée de roues et attelée de deux dauphins que l'Amour dirige lui-même, semble voler à la surface des eaux paisibles. Tout en elle proteste contre la puissance qui l'entraîne. Tandis que ses bras sont tendus en avant et que de ses deux mains elle cherche à modérer l'ardeur des dauphins, par un mouvement inverse tout le reste de son être se retourne en arrière, et sa tête et ses yeux, se levant vers le ciel, semblent vouloir l'y porter tout entière. Rien n'est plus admirable que l'énergie de cette figure, si

1. Ce fut le premier livre imprimé à Bologne.

2. L'édition de Venise en trois volumes occupa successivement les Aldes en 1502 et 1503, en 1515 et 1516.

3. Philostrate parut en 1517.

ce n'est la beauté qui la pare, sans lui rien enlever de son enthousiasme et de son élan vers l'infini.

Nulle image ne résume mieux le sentiment profond de la femme. Quelle noblesse dans ces traits que la douleur élève, et quelle éloquence dans ce regard qui semble chercher en haut un secours et une consolation! Quelle exquise suavité dans la courbe du cou, et quelle grâce touchante dans la manière dont la tête s'élève en s'inclinant vers la droite! Qu'elle est expressive en son désordre, cette blonde chevelure que le vent agite en arrière et fait flotter en longues tresses, semblables à des flammes qui couronnent et entraînent cette tête charmante! Quelle heureuse ondulation cadence les lignes de l'épaule et du dos, de la hanche et des cuisses! Quelle rondeur et quel modelé dans les bras! Quelle beauté dans les mains! Comme toutes les articulations sont justes, et avec quelle netteté, exempte d'emphase, elles sont accusées[1]! Combien les jambes sont élégantes! Quelle spontanéité dans le mouvement de la cuisse et de la jambe gauches, et comme ce mouvement, à travers la draperie qui le couvre, a quelque chose de décisif pour l'expression de toute la figure[2]! Quelle grâce dans ce pied qui sort du frêle esquif, et qui, rasant les flots, tend vainement à s'opposer à un entraînement irrésistible! Enfin, quoi de plus simple et en même temps quoi de plus grandiose que le jet de cette draperie rouge qui s'envole par derrière, en découvrant la poitrine, l'épaule, la hanche et la jambe droites, et qui projette sur les chairs des teintes chaudes et transparentes!... On dirait des ailes puissantes qui vont porter Galatée au plus haut du céleste séjour.

Malheureusement, le temps n'a pas respecté la merveilleuse éloquence du pinceau de Raphaël. La tête, la poitrine, l'épaule et le bras droit surtout ont souffert. Toutes ces parties, reprises sans doute *a tempera* après le travail de la fresque, sont presque perdues maintenant. Or, ces touches dernières, délicates et fines, ont, en disparaissant, dénaturé, faussé même quelques lignes essentielles. Hélas! les traces que le génie de l'homme laisse après lui sur la terre sont trop souvent aussi

1. Winckelmann reprochait au genou droit, le seul que découvre la draperie, d'être trop noueux. L'articulation de la rotule est peut-être un peu forte en effet, mais il est probable que des touches légères, mises à sec, adoucissaient autrefois ce qui nous paraît excessif aujourd'hui.

2. Il semble qu'en dessinant sa Galatée, Raphaël ait eu connaissance du principe adopté par Polyclète, principe qui consiste à placer sur un seul pied le centre de gravité de toute la figure. D'une telle disposition naît l'heureux contraste d'un côté du corps ramassé pour supporter tout le poids de la masse, et du côté opposé, qui, ne supportant rien, s'élance sans entrave et prend alors tout son développement.

fugitives que l'homme lui-même, et à bien des chefs-d'œuvre, presque effacés déjà et qui vont bientôt s'éteindre à jamais, on peut appliquer la parole du poëte : « La rose est belle, la même aurore la voit éclore et se « faner; la violette charme le printemps, un seul jour la flétrit; le lis « éclatant tombe et jaunit en un instant; la neige éblouissante se fond à « l'haleine d'un doux zéphyr; ainsi la beauté qui nous charme n'a qu'un « éclat passager[1]. » Ainsi cette Galatée, que le cyclope voyait « plus « blanche que le lait, plus tendre qu'un agneau, plus légère que la « génisse qui bondit, mais aussi plus âpre que les raisins encore verts[2], » cette Galatée que Raphaël avait rêvée mille fois plus belle et plus poétique encore, la voilà, avant que trois siècles et demi aient passé sur elle, pâle et décolorée déjà. Un voile impénétrable couvrira bientôt ces yeux où rayonne encore une flamme généreuse. Encore un peu de temps, et cette bouche émue, qui semble prête à s'ouvrir pour faire entendre les accents d'une noble douleur, ne dira plus rien; et déjà cette poitrine, où palpitait jadis un cœur tout gonflé de sanglots, est devenue inerte et vide[3]. La draperie qui enveloppait la nymphe et que le vent ramenait avec tant d'aisance derrière sa tête, cette draperie qui, semblable à une voile de pourpre, aidait à l'harmonie et ajoutait à l'élégance de toute la figure, est devenue maintenant pesante et lourde; ce n'est plus cette étoffe expressive et légère, capable de se modeler sur des formes délicates et prête à céder au moindre souffle, c'est un manteau de plomb qui écrase ce beau corps et paralyse des mouvements dont la souplesse et la grâce sont incomparables. Oui, cette figure idéale n'est déjà plus qu'une ombre, et bientôt peut-être ne sera plus qu'un souvenir; mais ce souvenir demeurera dans la mémoire des hommes tant qu'un rayon de pure lumière éclairera leur esprit et leur cœur[4]. Telle qu'elle

1. Théocrite, Idyl. XXIII.

2. Théocrite, Idyl. XI.

3. Toute la partie abdominale est encore d'une bonne couleur.

4. Il demeurera surtout, grâce à Marc-Antoine, qui a reproduit, sous l'œil même et sans doute avec le concours de Raphaël, toutes les nuances de cette belle figure. — Toutes les autres gravures donnent de cette fresque une idée fausse.

Il existe, au Cabinet de Vienne, une des estampes de Marc-Antoine entièrement retouchée de la main de Raphaël. Elle appartint, au XVIIe siècle, à Pierre Mariette, et porte encore, au revers, le nom de cet amateur, avec la date de 1666. Elle passa ensuite à Vienne, et Pierre-Jean Mariette, fils de Pierre Mariette, chargé, vers le milieu du XVIIIe siècle, de classer les collections impériales de l'Autriche, parle en ces termes de cette précieuse pièce : « Raphaël a pris le soin de la retoucher à la plume avec une « patience merveilleuse, et il n'y a presque pas un endroit où il n'ait point travaillé, « surtout dans les passages des ombres à la lumière. Il s'est servy de points pour

est d'ailleurs aujourd'hui, cette peinture est encore une des plus harmonieuses qu'il y ait au monde. Malgré les injures du temps, malgré les cinquante crampons de bronze au moyen desquels Carle Maratte a rattaché au mur l'enduit de cette fresque, on peut presque dire que la main profane des restaurateurs ne l'a point abîmée.

Les deux dauphins attelés par Raphaël au char de Galatée offrent des types remarquables de ces animaux fabuleux que les artistes et les poëtes cherchaient à se rendre propices[1]. Non-seulement l'antiquité regardait les dauphins comme les coursiers dociles des divinités de la mer, mais elle leur prêtait une mystérieuse sympathie pour l'homme, qu'ils assistaient dans ses plus dures épreuves et qu'ils secondaient dans les efforts de son imagination et de son cœur. Symbole de l'humanité se retrouvant jusque dans les profonds abîmes de la mer, au milieu des monstres les plus hideux et les plus féroces, le dauphin apparaît déjà dans les légendes des Pélasges barbares, parcourt ensuite toute la poésie des Hellènes civilisés, et se mêle sans cesse aux inspirations les plus nobles de l'art grec. Au seuil de la Renaissance, il est recueilli comme une des poétiques épaves de l'antiquité; il trouve un poëte, et Dante le chante dans sa *Divine Comédie :* « De même que les dauphins, lorsque, « recourbant leur croupe et sautant hors de l'eau, ils font signe au navi- « gateur de sauver leur barque[2]...» C'est ainsi que ce poisson légendaire traverse les âges, toujours emporté vers l'harmonie, ami des arts, propice à l'amour[3], et que Raphaël le fait entrer dans le cercle des mythes gracieux dont il entoure ici la fille de Nérée. Les dauphins qui entraînent Galatée sont rapides et légers, soumis et pleins d'ardeur. Leurs corps,

« rendre les ombres plus étendues et donner en mesme temps aux objets plus de ron- « deur; d'un autre costé, si l'on examine les contours, on trouvera aussy qu'il n'y en a « presque pas un seul qu'il n'ait corrigé. Les uns sont augmentés, d'autres diminués, « suivant qu'il était nécessaire pour les rendre plus élégants. Enfin, il n'y a qu'à jeter « les yeux sur cette estampe, et l'on conviendra qu'il ne se peut présentement rien de « plus parfait. Elle vient d'un recueil qui a été apporté d'Espagne en France, et que « l'on prétend avoir été un présent de Raphaël à quelque grand de cette cour... » (P.-J. Mariette, *Abecedario,* t. IV, p. 323.)

1. Voir Arion, Hésiode, Hérodote, Pline, etc. — Les dauphins étaient souvent appelés φιλομουσοι et φιλανθρωποι. — Apollon lui-même prend la forme d'un dauphin quand il veut fonder l'oracle de Delphes.

2. Come i delfini, quando fanno segno
A marinar con l'arco della schiena
Che s'argomentin di campar lor legno.
(Dante, *Inferno,* canto XII, 19.)

3. L'Amour souvent est monté sur un dauphin. — C'est également monté sur un dauphin que Neptune se réunit à Amymone et à Amphitrite.



LE TRIOMPHE DE GALATÉE

Fresque de Raphaël.

souples et arrondis, se dessinent en de belles courbes qui complètent avec une rare élégance le frêle esquif de la nymphe.

Quant à l'Amour qui guide ces dauphins et qui tient de ses mains les nageoires de l'un d'eux, il est d'une prodigieuse beauté, et l'art moderne n'a rien produit de plus parfait comme forme et de plus élevé comme style. Le fils de Vénus est couché de côté sur une légère draperie rose qui flotte à la surface de l'eau, au milieu de la fresque et sur le premier plan[1]. Son corps, que des ailes légères soutiennent et protègent, se cambre avec une grâce et une flexibilité charmantes. Il rase les ondes avec une rapidité que l'œil suit et comprend. Sa tête, par un mouvement identique au mouvement qui élève vers le ciel la tête de Galatée, se rejette aussi en arrière en se penchant sur l'épaule droite. Les yeux se lèvent également avec un accent de suprême éloquence. Galatée et l'Amour ont ici la même beauté sensible et la même expression. C'est la même flamme intérieure qui perce à travers le même regard, c'est la même âme brisée par la même douleur, c'est le même cœur gonflé par les mêmes sanglots..., ou plutôt c'est le sentiment, le cœur et l'âme de Galatée qui, dans l'Amour, éclatent et brillent avec splendeur. On ne saurait rêver quelque chose de plus touchant et de plus pathétique que cette douce sympathie de l'enfance; et cette seule figure de l'Amour compatissant suffirait pour faire reconnaître en Raphaël le plus grand des artistes et le premier des peintres. Malheureusement encore, les outrages du temps ont flétri ces chairs jadis roses et transparentes, aujourd'hui sans fraîcheur et presque décolorées. Mais le dessin et même le modelé, malgré l'absence des touches dernières mises *a tempera*, ont encore une délicatesse et une puissance suffisantes pour commander l'admiration et pour faire comprendre toute la valeur de ce chef-d'œuvre, une des merveilles les plus rares qu'il soit donné au regard humain de pouvoir contempler[2].

De chaque côté de ce groupe principal, trois figures de tritons et de néréides complètent avec une harmonieuse symétrie ce tableau, et en développent le sens allégorique.

A droite, un triton ouvre la marche, courant sans effort à travers les flots, et soufflant à pleins poumons dans une conque marine. A l'aide de sa main gauche, il fixe à ses lèvres l'orifice de cet instrument, tandis que

1. Cette draperie s'est bien conservée et reste avec une belle valeur de ton par rapport à la couleur des chairs.

2. Parmi les nombreux monuments antiques qui montrent Cupidon monté sur un dauphin ou jouant avec des dauphins, je n'en connais aucun qui égale cette partie de la fresque de Raphaël.

sa main droite en soutient l'extrémité : cette main est d'ailleurs hors du champ de la fresque, mais le geste est tellement juste que la pensée étend sans effort les limites du tableau et supplée à ce qui manque. Le torse, dans le mouvement qui le porte en avant, est superbe. Tous les muscles de la poitrine et du dos sont en jeu, et l'on admire la nature élégante et forte de ce messager de Neptune. Ce n'est pas là le triton fabuleux, couvert d'écailles, avec des nageoires au-dessous des oreilles, une large bouche et des dents de bête féroce. Ce n'est pas non plus le personnage légendaire dont parle Virgile, « le vieux triton qui porte Auleste et sa « troupe, qui des sons de sa conque épouvante les mers, qui sent sur sa « poitrine sauvage l'onde blanchir et murmurer, présentant jusqu'aux « flancs la figure velue d'un homme, et dont le reste du corps se ter- « mine en baleine[1]. » Raphaël ne pouvait accorder autant à la mythologie, et devait faire une plus large part à l'humanité. Son triton est un jeune homme dans tout le développement de sa force, et qui ne rappelle que par certains attributs secondaires les formes monstrueuses attribuées par l'antiquité aux fils de Neptune et d'Amphitrite. Les oreilles pointues du satyre, les pampres qui coiffent sa tête d'une manière si pittoresque, et les larges feuilles qui se greffent à la naissance des cuisses, suffisent amplement pour indiquer que ce personnage appartient au cycle mystérieux dont l'antiquité avait peuplé les eaux sur toute leur surface et jusque dans leurs plus intimes profondeurs.

A côté de ce triton et sur un second plan, se trouvent une néréide et un centaure marin. La fraîche néréide enlace de ses bras la poitrine du centaure, et apporte dans ce geste toute la séduction d'une beauté voluptueuse. Le centaure, dans sa course rapide, enlève la nymphe à travers l'immensité des flots; il tient de ses deux mains l'aviron à l'aide duquel il se dirige vers le centre du tableau, c'est-à-dire vers Galatée : il a de l'homme la tête et le torse, du cheval le poitrail et les jambes de devant, du poisson légendaire les vastes nageoires, semblables à des ailes, et la queue plusieurs fois recourbée en spirale. On sent deux êtres de sexe différent, mais de même nature, dominés par la même passion, emportés par le même délire. Leurs corps se confondent et se complètent mutuellement, la poitrine du centaure faisant valoir le dos de la nymphe, la force et la muscu-

1. Hunc vehit immanis triton, et cœrula concha
Exterrens freta : cui laterum tenus hispida nanti
Frons hominem præfert, in pristina desinit alvus;
Spumea semifero sub pectore murmurat unda.
(Virgile, *Énéide*, liv. X, v. 209.)

lature de l'un formant, avec la souplesse et l'agilité de l'autre, un contraste éloquent et une opposition heureuse. Le fils d'Ixion retourne sa tête en arrière, de manière à voir le visage de la fille de Nérée. Le profil de la nymphe se marie admirablement avec la face du centaure; sa chevelure, dénouée et flottante, semble poussée par un souffle mystérieux, et se mêle avec les pampres qui coiffent la tête de son ravisseur. Si le regard de la néréide reflète un des traits de l'Amour, les yeux du centaure expriment quelque chose d'une profonde intimité. Ces deux regards s'attirent, se parlent, se répondent, et ce muet langage, si délicat et si difficile à traduire, n'a rien qui choque la convenance ni qui blesse l'esprit[1]... Un des caractères les plus élevés du génie de Raphaël est d'avoir su toucher à tout sans jamais froisser rien, d'avoir pu tout dire et devant tous sans jamais heurter personne, d'avoir eu le don de lever tous les voiles sans que le regard pût jamais faire dévier la pensée. Sous ce rapport, il a été unique dans les temps modernes, et c'est ce qui le place à une si grande hauteur au-dessus des plus grands artistes de la Renaissance, au-dessus des Corrège et des Titien, au-dessus même de Léonard : je ne parle pas de Michel-Ange, aussi grand que Raphaël mais pour d'autres causes, qu'aucune affinité sérieuse ne rattache d'ailleurs à l'antiquité, et qu'il faut laisser dans sa majestueuse solitude.

Ce groupe, qui précède Galatée, est intact et bien conservé. Les siècles ont respecté cette partie du chef-d'œuvre, que nulle main profane n'a heureusement encore songé à restaurer. La fresque est là dans son harmonie première et avec ses valeurs de tons primitives. Les chairs sont belles de modelé, de couleur et de vitalité. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus séduisant que la blanche figure de cette nymphe, prise entre le centaure marin qui l'enlève et le triton qui l'accompagne, semblable à une fleur délicate entre les feuilles nerveuses qui l'encadrent. On sent là toute la suavité des plus douces caresses du pinceau de Raphaël[2].

Trois personnages de même ordre, deux tritons et une néréide, sui-

1. On peut comparer ces figures à des figures de néréides et de tritons posées d'une manière analogue, dans le bas-relief du *Triomphe de Vénus marine* (ce bas-relief se trouve reproduit dans Montfaucon), et la comparaison n'est certes pas au désavantage de Raphaël.

2. On pourrait rapprocher de ce groupe le centaure marin et la néréide du musée Pio-Clementino à Rome (Voir Visconti, t. I, XXXIV). Dans ce marbre antique, le centaure a des oreilles de faune et de petites cornes. Homme jusqu'au milieu du corps, il a les jambes du cheval et la queue du poisson. Il enlève une néréide qui se renverse en

vent également Galatée. C'est cette partie du tableau qui a le plus souffert, et c'est elle, en effet, qui devait le plus souffrir, parce qu'elle semble avoir été peinte par une main moins habile, moins prompte, moins sûre des procédés rapides de la fresque. Raphaël, à l'époque où il exécuta cette peinture, était entouré déjà de nombreux élèves, et il paraît probable qu'il confia à l'un d'eux l'exécution des deux figures que nous allons décrire.

Au premier plan, un triton enlace de son bras droit la taille d'une néréide, tandis que sa main gauche s'efforce de ramener à lui la tête de la nymphe. Il est très-difficile de se rendre un compte exact du dessin de ces figures. Le triton, qui a encore les oreilles pointues du satyre et la chevelure entremêlée de pampres, lève sa tête et cherche à la rapprocher de celle de la néréide : les muscles de son torse et de ses bras sont très-accentués, plus peut-être que ne l'exige l'effort qu'il fait pour embrasser sa compagne, et la partie inférieure du corps est inexplicable. Une seule des jambes est hors de l'eau ; elle est articulée comme celle du cheval, armée en outre de fortes nageoires, et son mouvement contrarie le mouvement du reste de la figure. Quant à la néréide, elle ne s'abandonne pas entre les bras du triton, et cependant la résistance qu'elle oppose n'est pas suffisamment accusée. La main droite ramène au-dessus de la tête une draperie jaune que le vent gonfle et arrondit en forme de voile, et que la main gauche retient à la hauteur de l'épaule. Une écharpe de même couleur, arrangée en bandeau, se mêle aux cheveux et forme un nœud au-dessus du front. La tête, régulière et froide, est mal placée sur le cou. Le bras gauche est d'un mauvais dessin et mal attaché à l'épaule. Quant aux cuisses, il est impossible de comprendre comment elles se peuvent adapter au torse. Il y a là des fautes qu'on ne saurait comprendre dans une composition aussi parfaite dans toutes ses autres parties, et l'on ne peut se refuser d'en accuser l'élève que le Sanzio chargea sans doute d'achever cette peinture. La couleur de ces figures

arrière avec une grande souplesse. Deux Amours, complices du centaure, s'accrochent à sa queue,

Cœruleis triton per mare currit equis.

Ce groupe fut trouvé à Rome dans la *vigna degli Affetti*, hors la porte Majeure, près la voie Latine.—Il serait facile de multiplier les exemples tirés des bas-reliefs, des sarcophages, des médailles, des gemmes, des vases peints, etc., qui témoigneraient en faveur de l'inépuisable fécondité de l'imagination des anciens appliquée au domaine des eaux. Sur beaucoup de ces monuments, on voit des néréides sous forme de jeunes filles, les cheveux ornés de perles et portées sur des dauphins, ainsi que des tritons et des centaures marins qui tiennent en main soit une branche de corail, soit le trident de Neptune.

est d'ailleurs très-inférieure à celle du reste de la fresque. Les chairs du triton sont trop rouges, et, bien qu'il y ait encore de belles parties dans la poitrine de la nymphe, il ne reste plus rien du travail des demi-teintes, sans doute mises *à sec* et que le temps a depuis longtemps effacées. Mais ce qui surtout fait qu'on hésite à reconnaître le pinceau de Raphaël, c'est une certaine absence d'élévation et de retenue dans l'expression de ces deux figures. Elles semblent appartenir déjà à une époque postérieure, et font pressentir la décadence.

Sur un second plan, un dernier triton, monté sur un hippocampe et soufflant dans un large coquillage, termine la fresque de ce côté. Cette figure, en partie cachée par le voile de la nymphe, est plus noblement dessinée que les deux précédentes. La tête, d'une beauté un peu sauvage, est bien celle qui convient à un des fils de Neptune[1]. Le triton et l'hippocampe regardent l'un et l'autre vers le ciel. Ils remplissent l'air de cris et de sons retentissants, qui semblent donner une expression bruyante à la muette douleur qui brise le cœur de Galatée. La tête de l'hippocampe, jetée en arrière et impatiente du frein, est pleine de fougue et d'ardeur. Il semble que, sans les connaître, Raphaël ait pressenti les marbres du Parthénon, tant il y a de noblesse et de poésie dans ce coursier soumis à la puissance des flots[2].

Tel est le chœur, formé d'êtres aux contours fantastiques et hardis, qui compose le cortége de Galatée.

Dans le ciel, quatre petits Amours lancent leurs traits contre les deux nymphes qui accompagnent la fille *célèbre* de Nérée. Chacun de ces charmants enfants est un chef-d'œuvre. Raphaël fut par excellence le peintre de l'enfance. Nul n'a su mieux que lui comprendre et traduire la spontanéité de cet âge, où l'humanité se reconnaît encore dans son premier état d'innocence et de grâce. Quelle agilité, quelle souplesse et quelle variété dans les mouvements de ces Amours! Trois d'entre eux voltigent au-dessus de Galatée, et forment dans le ciel comme une lointaine auréole à cette tête idéale. Leurs arcs sont tendus et leurs traits vont partir; mais ils ne les dirigent pas vers Galatée, dont le cœur, fortifié par la douleur et plein d'aspirations vers l'infini, est désormais invulnérable. Celui qui fend l'air au sommet de la fresque, ainsi que celui qui, à droite, semble sortir d'un léger nuage, visent la nymphe que le triton tient dans ses

1. Cette belle figure rappelle le remarquable buste du musée Pio-Clementino, plus connu sous le nom de *Mélicerte* ou de *Palémon*.

2. La partie du mur qui porte ce côté de la fresque a subi de graves avaries et est lézardée en plusieurs endroits.

bras[1]. Le troisième, du côté opposé, s'acharne après la néréide que le centaure marin enlève sur sa croupe à travers les ondes[2]. Enfin, à l'angle gauche du tableau, le quatrième Amour apparaît au milieu des nuées. On ne voit que sa tête, le bout de ses ailes et ses deux mains qui portent des flèches nombreuses. Cette tête, noyée dans le clair-obscur d'une atmosphère transparente, est d'une étonnante beauté. La bouche, fortement arquée, exprime la colère et le dédain. Le regard, fixement arrêté sur les personnages qui peuplent les eaux, est d'un éclat surprenant : il attire, fascine et effraye en même temps. C'est là une de ces créations charmantes et presque terribles, exclusivement personnelles à Raphaël et spontanément sorties de son génie.

Tel est ce tableau, si simple dans son ordonnance et si clair dans son esprit, n'ayant d'ailleurs d'autre horizon lointain que la vaste mer avec ses blondes vapeurs et *les sourires innombrables de ses flots,* et l'azur du ciel avec cette transparence magique et cette limpidité qu'on ne saurait accorder même à la nature, quand on n'a vu ni l'Italie ni la Grèce[3]. C'est un fragment du cercle olympique soumis au pouvoir de Neptune ; c'est une perspective lumineuse sur le monde mythologique. Mais c'est en même temps une interprétation souverainement originale et empreinte dans sa partie principale de l'élévation du sentiment chrétien. Galatée apparaît là comme une étoile qui sort du sein des eaux pour remonter au ciel, et qui, dans sa trajectoire lumineuse, rencontre les passions vulgaires et les appétits grossiers.

En présence de cette radieuse figure, il faut faire effort pour penser à la Fable. Est-ce bien là, en effet, la nymphe qui raconte ainsi les déchirements de son cœur? « Cachée sous les fleurs d'un rocher, je reposais « sur le sein de mon Acis, et de loin mon oreille recueillait les paroles « dont le cyclope faisait retentir les montagnes et les mers : « O Galatée, « tu es plus blanche qu'un beau lis, plus fraîche que la fleur de la prai- « rie, plus élancée que l'aune, plus brillante que le cristal, plus folâtre « qu'un jeune chevreau..., plus agréable que les rayons du soleil « en hiver et que l'ombre en été, plus exquise que les fruits les plus « exquis..., plus suave qu'un raisin mûr, plus douce que le duvet du « cygne..., plus trompeuse que l'onde, plus impétueuse que le torrent...,

1. Au côté gauche de la fresque.

2. Au côté droit de la fresque.

3. Le ciel a conservé sa couleur bleue primitive; mais il est lézardé par de nombreuses crevasses.

4. Neptune avait un Olympe au milieu duquel il vivait, comme Bacchus, au milieu des satyres et des ménades.

« plus irritante que la flamme..., plus légère que l'aile du zéphyr...
« Viens, ô Galatée, lève ta belle tête au-dessus des flots d'azur... » Tout « à coup il m'aperçoit auprès d'Acis : « Je vous vois, s'écrie-t-il, ce sont là « vos dernières caresses. » L'Etna répète avec horreur ce cri terrible. Et « moi, je me précipite éperdue dans les flots. Acis fuyait : « A mon secours, « Galatée ! criait-il. Mon père, ma mère, à mon secours ! Cachez-moi dans « vos ondes, ou je vais périr. » Polyphème le poursuit : il arrache le som- « met d'une montagne et le lance... Sous le roc qui avait écrasé Acis, le « sang coulait en flots de pourpre. D'abord sa couleur commence à s'ef- « facer. Puis c'est comme l'eau d'un fleuve troublée par l'orage. Enfin, « c'est une source pure et limpide. Alors la pierre s'entr'ouvre, de ses « flancs surgit la tige vigoureuse des verts roseaux, le flot s'échappe en « bondissant du creux du rocher... : c'était Acis changé en fleuve, et le « fleuve a conservé son nom[1]. »

Certainement Raphaël s'est inspiré du récit de ce drame et de cette métamorphose; mais il a mis dans sa Galatée quelque chose de plus que les beautés sensibles, si harmonieusement décrites par le poëte latin. Il a réalisé d'une manière générale l'idée et l'expression d'une âme qui, brisée par la douleur, se relève par la foi; et il a rendu cet effort sublime, cette aspiration à monter d'autant plus évidents, qu'il leur a opposé des passions contraires. Ainsi, bien que Raphaël nous affirme lui-même, dans une lettre écrite à Balthazar Castiglione, que cette fresque représente Galatée, on peut tout aussi bien y voir d'une manière abstraite le triomphe de l'âme sur la matière et de l'esprit sur les sens[2].

Mais pour assigner à une telle œuvre la place qui lui appartient dans l'histoire générale de l'art, il importe d'examiner quelle est la nature et la solidité des liens qui la rattachent à l'antiquité, et ce qu'elle vaut aussi par rapport aux œuvres analogues tentées par la Renaissance.

F.-A. GRUYER.

(*La fin prochainement.*)

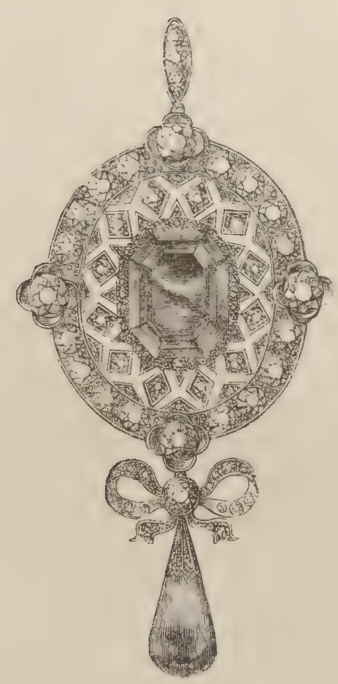
1. Ovide, *Métam.*, XIII. — L'Acis, aujourd'hui *Fiume freddo*, est une rivière qui sort des flancs de l'Etna et va se jeter dans la mer.

2. M. Jac Joseph Hans de Wurzbourg a prétendu, dans une dissertation écrite en italien (*Alcune riflessioni d'un oltramontano su la creduta Galatea di Raffael d'Urbino*; Palermo, 1816), que cette fresque représentait le triomphe d'Amphitrite d'après le récit d'Apulée. Cette opinion n'est pas soutenable et est d'ailleurs réfutée par Raphaël lui-même (J.-D. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, trad. franç., t. II, p. 144).

LES ARTS INDUSTRIELS

A L'EXPOSITION DE LONDRES[1]

LA BIJOUTERIE ET LA JOAILLERIE



Les yeux les plus prévenus en notre faveur ne verraient guère de différence aujourd'hui entre les produits de la bijouterie en France et en Angleterre. Des deux côtés, c'est le même bijou lourd, correct, symétrique, où l'or mat domine, égayé de quelques filets d'émail, réminiscence lointaine de l'art antique ; l'Allemagne, elle aussi, suit les mêmes errements. Mais pour être juste, il faut reconnaître que cette mode nous vient d'Angleterre ; ses bijoutiers et ses ouvriers possèdent une certaine supériorité dans l'exécution, si bien que plusieurs des nôtres envoient leurs fils dans les ateliers de Londres pour y apprendre la fabrication. Ainsi, pour ne citer qu'un détail, assez intéressant pour la question d'art, puisqu'il s'agit de la couleur, l'or mat, tel qu'il est à la mode aujourd'hui, a été longtemps le privilége exclusif des bijoutiers anglais.

Mais s'il faut reconnaître l'initiative de ceux-ci dans le bien, il faut aussi

1. Voir la *Gazette*, t. XIII, p. 313.

signaler à quels excès ils se sont laissés aller, en nous entraînant à leur suite. Des formes simples et élémentaires que l'ornement doit égayer, et qui conviennent surtout aux bijoux de ville, on est passé aux formes sèches et sans ornements, ce qui a conduit fatalement à l'imitation de la serrurerie. Ainsi nous avons vu des bracelets copiés sur les colliers des tuyaux qui conduisent le gaz et avec des vis en guise de fermoir ; des épingles simulant un immense clou de maréchal, et des fers ou des sabots de cheval en guise de broches de femme. C'est parmi les gens du sport que cette belle mode s'est d'abord répandue ; puis elle a gagné de proche en proche. Que de sportsmen platoniques ne possède-t-on pas des deux côtés du détroit ? Braves garçons, qui n'ont jamais enfourché un cheval de leur vie et qui veulent se donner le ton des gens de loisir en empruntant aux palefreniers leur tenue et leur jargon! Puis, le mauvais goût de la vraie industrie parisienne s'en mêlant, — nous voulons parler de celle qui fabrique « l'article de Paris, » — nous avons vu ce que chacun peut apercevoir aujourd'hui à toutes les vitrines des quartiers élégants. La quincaillerie, la taillanderie, la serrurerie et toutes les industries y ont envoyé des modèles de leurs produits, modèles réalisés en or, en argent et en émail. On dirait qu'un décret a ordonné à chaque citoyen de porter en guise de bijou un des ustensiles de sa profession ou une marque de ses goûts dominants. Il y a d'abord les insignes du sport, depuis le clou jusqu'à la lanterne de voiture ; ceux du jardinage, y compris l'arrosoir ; les fleurets et les revolvers pour les bretteurs ; un cordage enroulé pour les canotiers. Il est même possible d'indiquer à quel journal on est abonné, en portant une épingle où ledit journal, plié sous bande, est représenté en miniature. On peut enfin afficher sa nationalité en arborant à sa cravate le timbre-poste de son pays. Plus bas encore nous trouvons les bijoux... indiscrets ; ceux-ci consistent en un écriteau portant une annonce à double entente ; le demi-monde peut s'en servir comme d'affiche.

Mais quittons ces infamies et ces aberrations, où nos ouvriers montrent une grande adresse d'exécution, pour nous occuper de l'art plus sérieux, de celui où la forme vient encore enrichir la matière.

Le bijou, ainsi qu'on appelle tout ornement de toilette où les métaux précieux dominent, ornés ou non de pierres ou d'émaux, a passé par les mêmes vicissitudes que l'orfévrerie. Sous l'Empire et sous la Restauration on imitait à peu près les formes antiques, qu'on connaissait alors fort mal, et, concurremment avec les camées et les intailles montés assez lourdement, on employait des filigranes et des grènetis d'une admirable exécution. Plus tard, lors de la réaction romantique, si l'on essaya d'in-

troduire le style gothique dans la bijouterie, heureusement cette tentative n'eut aucun succès, car elle n'eût donné naissance qu'à des choses sans nom. On eût copié des motifs d'architecture avec le métal, ce qui nous semble être une aberration. C'est bien assez qu'on ait quelque peu donné dans ce travers lorsqu'on ressuscita la Renaissance. Certes, dans le peu d'œuvres d'or et d'argent qui nous sont restées de cette époque on voit intervenir quelques formes architecturales, employées, il est vrai, avec discrétion : des profils très-déliés et très-tourmentés, combinés avec des chimères, des feuillages et des repercées ; puis on employa des perles bizarres avec de l'or émaillé de manière à former toute espèce de chimères portées en affiquet ; de telle sorte qu'il est facile de deviner que l'on a affaire à des métaux rares et précieux. Le beau bijou en forme d'œuf à jour qui faisait partie de la collection Louis Fould, après avoir figuré dans celle de M. Debruge-Dumesnil ; ceux que l'on voit dans la collection Sauvageot ; d'autres qu'il nous a été donné d'examiner à South-Kensington dans le musée temporaire, ou à la Grüne-Gewœlbe de Dresde, ou au cabinet des antiques de Vienne, quelques gravures du XVI[e] siècle, nous montrent assez avec quelle économie l'or était employé et avec quelle légèreté toutes les parties en étaient combinées. Faute de connaître tous ces exemples, nos bijoutiers commirent quelques erreurs de goût en s'attachant plus que de raison à reproduire certains détails de l'architecture dans leurs broches et dans leurs bracelets. Cependant il est sorti des ateliers de M. Froment-Meurice des pièces qui, tout en ayant le cachet d'une époque d'imitation, montraient toutes les qualités d'œuvres d'art ingénieusement combinées. M. Wiese marche encore sur les mêmes errements ainsi que M. Rudolfi, qui s'attaque à tous les genres sans toujours trouver le meilleur.

Il est une partie des œuvres de la Renaissance dont la bijouterie s'était à peine inquiétée, c'est la monture des camées. Le cabinet des antiques renferme de nombreux exemples de montures charmantes en or émaillé qui eussent été d'un grand secours à l'industrie pour créer de nouveaux modèles, et que l'on n'a guère employés lorsque la mode est revenue aux ornements symétriques.

Le XVIII[e] siècle, qui a exercé une influence si grande et souvent si déplorable sur les arts décoratifs, ne pouvait manquer d'agir sur la bijouterie. Alors on n'a plus connu de frein. C'est une chose si commode de n'avoir plus besoin ni de savoir composer, ni de savoir dessiner ! Une ligne courbe concave par-ci, une ligne courbe convexe par-là, de la gravure traçant au hasard ses méandres sur les surfaces unies, le burin creusant à l'aventure les aspérités de l'estampé, et la chose était faite.

Cependant quelques fabricants s'inspirèrent avec bonheur de ce qu'il nous reste encore de la bijouterie du XVIIIe siècle, et nous avons vu des montres, des châtelaines, des broches et des bracelets ornés d'attributs en or de diverses couleurs, ciselés avec un grand talent, sortir des ateliers de M. Marrel. Un autre bijoutier, M. Jarry aîné, a exposé des montres et des bijoux dans le même style, d'une ciselure très-fine, à côté de figures et de groupes en argent fort bien exécutés.

Il était grand temps néanmoins qu'une réaction survînt. La réaction est-elle venue d'abord de Rome, où M. Castellani vendait aux riches étrangers de fort belles imitations ou copies des bijoux de la collection Campana ? Nous le croirions volontiers. Mais simplifiant ce bijou, le débarrassant de tout ornement accessoire pour n'en conserver que la forme générale, comprenant avec leur bon sens pratique qu'un objet usuel ne doit présenter aucune aspérité, les Anglais nous ont transmis l'art étrusque et romain, nu et alourdi, tel que nous essayions de le caractériser en commençant. Cependant quelques bijoutiers anglais ne s'en sont pas tenus à ces produits usuels, et nous avons admiré, dans l'exposition de M. Hancock, plusieurs parures de camées et de pierres antiques, montées en or émaillé de rouge et de noir, d'un grand goût et d'une excellente composition. Ce sont deux diadèmes, un peigne et une plaque de corsage. Nous critiquerons seulement l'emploi de quelques diamants dans la composition de ces bijoux inspirés de l'antique, non pas par rigorisme archéologique, mais parce que ces pierres scintillantes ne sont point en harmonie avec l'éclat plus sombre des camées et des intailles.

C'est dans la vitrine de M. Philipps que nous trouvons les imitations de l'antique les plus heureuses, tout en étant les plus commerciales. Des parures, en corail rose, en scarabées, en pierres-cabochons élégamment montées, allient à un suprême degré la simplicité et le goût. C'est au milieu de ces bijoux que nous avons trouvé l'élégant petit trépied en or ciselé et diversement coloré dont nous publions la gravure.

Cette coupe, que ferme une plaque d'agathe onyx, cernée de zones laiteuses, naturelles, d'une régularité mathématique, peut n'être qu'un meuble inutile; mais, en tout cas, c'est une chose charmante et d'une exécution très-remarquable.

En France, nous trouvons quelque chose d'analogue aux parures de M. Hancock chez M. Jacta, qui a exposé un fort beau collier de médailles grecques, garni de pendeloques en médailles et en perles de lapis-lazuli alternées, et quelques bijoux gréco-romains. Quant aux imitations antiques, MM. Gaillot, Jeck et Ce et M. Petiteau s'y livrent avec succès, em-



TRÉPIED EN OR CISELE, DE M. PHILIPPS

ployant les camées et le corail, montés en or chez les premiers, en argent émaillé de noir chez le second.

Mais aujourd'hui que les bijoux de la collection Campana ont pu être étudiés et dessinés par les fabricants parisiens, on ne s'en tient plus aux imitations plus ou moins lointaines, que l'on faisait encore lorsque les envois pour l'Exposition ont été adressés à Londres. On fabrique des *fac-simile* aussi trompeurs que ceux qui attirent tant de monde autour de l'écrin où M. Castellani a placé à Londres ses beaux bijoux romains. Nous avons touché, en les comparant avec les originaux, des fibules, des pendants d'oreilles et des épingles exécutés par M. Petit; d'autres, par MM. Pavillet et Pavie, et nous devons reconnaître que dans la forme, l'application et la finesse des filigranes et du granulé, il n'y a aucune différence entre les imitations d'hier et les modèles retrouvés après tant de siècles. Lorsque quelques accidents auront altéré la rigidité des profils, l'identité sera absolue. Du reste, ce n'est point sans peine que nos ouvriers ont rompu avec d'anciennes habitudes pour se plier à ce nouveau mode de fabrication, qui demande beaucoup d'habileté et de soins.

Mais ce n'est pas assez que d'imiter servilement, il faut demander à l'art antique des inspirations et des modèles de goût, et composer sur des pensers nouveaux. La recommandation est d'ailleurs inutile, et nos fabricants ne feront que trop de variations sur le thème antique, si bien que celui-là finira aussi par disparaître sous les agréments dont on trouvera tout naturel de l'enjoliver.

Si une plus grande variété de modèles distingue seule aujourd'hui la bijouterie française de celle de l'Angleterre, l'heure n'est pas loin où l'Allemagne, suivant la même mode, confondra ses produits avec ceux de ses rivales. Déjà rien ne distingue les bijoux de M. C. M. Weishaupt, de Hanau, parmi lesquels nous avons remarqué de magnifiques tabatières d'or en style du XVIIIe siècle, incrustées de pierres dures et d'émaux peints. M. Adolf Friedman, de Francfort, semble avoir ses ateliers au milieu de nous, si son compatriote, M. Maurice Goldschmidt, est bien resté un Allemand des anciens temps. Ses petits meubles en argent doré et émaillé, garnis de grenats, ses bijoux formés des mêmes éléments, rappellent l'ancienne orfévrerie d'Augsbourg et tous ces joujoux précieux que les Dinglinger fabriquèrent pour les électeurs de Saxe.

Quant au grand-duché de Bade, où la ville de Pforzheim représente la rue Saint-Denis de l'Allemagne, office que Birmingham remplit à l'égard de l'Angleterre, c'est de là que sort toute une bijouterie fort laide, mais fort bien exécutée et à très-bon marché, à laquelle nos fabricants

d'imitation et d'or doublé font une redoutable concurrence. Devant les produits de cette classe de nos fabricants on assure que les industriels anglais ont été émerveillés; et, de fait, il semble difficile de pousser plus loin l'imitation.

Le Danemark suit deux traces, l'art grec et l'art scandinave, par les mains de M. Dahl.

Quant à l'Italie, elle ne peut mieux faire que d'imiter ses maîtres. Nous avons dit comment M. Castellani s'en acquittait à Rome. D'autres, à Venise, fabriquent le filigrane avec une grande perfection et montent des parures en mosaïque.

Il nous reste à parler maintenant de la joaillerie, c'est-à-dire de l'art qui s'applique à monter les pierres fines de façon à leur subordonner le métal qui les porte. Cet art nous semble contemporain de la Renaissance, de l'époque où l'on commença à tailler les pierres, car nous ne connaissons point d'œuvre antérieure où celles-ci jouent le rôle principal. On les faisait intervenir dans la décoration de l'orfévrerie, où leur sertissure était souvent très-habile, on les employait en grand nombre, mais en général elles étaient simplement polies, cabochons, comme on les appelle; et elles n'empruntaient point de nouveaux effets à la taille. Ce n'est que dans les joyaux du XVIe siècle que nous trouvons des pierres à facettes, et les diamants. Leur forme est généralement celle de deux pyramides à quatre faces, de hauteurs inégales et opposées par la base. C'est le brillant. On les montait souvent à sertissure pleine comme les cabochons, en mettant au-dessus la pyramide la plus aiguë; mais on reconnut que la pierre lançait plus de feux lorsque le sommet des deux pyramides était abattu parallèlement au plan de base, la pierre étant montée en présentant la table la plus large en dessus.

On perfectionna cette taille en abattant les angles de chaque pyramide de façon à obtenir quatre faces et quatre facettes, en tout dix-huit plans, en y ajoutant les deux tables de sommet. Tant que le diamant fut d'un prix très-élevé et d'un usage relativement restreint, on n'employa que des pierres très-pures, et cette taille suffit; mais depuis la découverte de nouveaux gisements au Brésil, gisements composés de pierres inférieures et à bas prix, on chercha le moyen de donner à ces pierres le brillant qu'elles ne possèdent point, et l'on multiplia les facettes. Mais l'ancien diamant à taille simple l'emporte de beaucoup, par la limpidité et par l'éclat irisé des feux, sur les diamants nouveaux, quelque perfectionnée qu'en soit la façon. Outre le diamant, il y a la rose, qui est, quant à la forme, un demi-brillant. La rose se termine d'un côté par une table, et de l'autre par une série de facettes. Elle provient des

déchets de la taille de diamants plus gros. On la monte avec la table en dessous, par-dessus une feuille d'argent que l'on a gaufrée en la comprimant avec les facettes du côté opposé. Le miroir à plans divers que l'on fait ainsi contribue à donner plus d'éclat à la rose. L'Exposition renfermait un exemple mémorable des qualités que la taille peut faire acquérir à une pierre. Lorsque le *koh-i-noor* fut exposé en 1861, il causa un vif désappointement parmi les connaisseurs. Il avait été irrégulièrement taillé en Orient, de façon à ménager la matière, et lançait des feux assez discrets, quoiqu'on l'appelât « montagne de lumière. » M. Garrard, à qui la reine l'avait confié, s'est résigné à en couper une partie importante de façon à lui imposer une taille régulière, et aujourd'hui le *koh-i-noor*, plus beau de forme qu'il n'était jadis, — comme le prouve un *fac-simile* en cristal exposé à côté de lui, — possède un éclat qu'il n'avait point alors. C'est en Angleterre que cette opération s'est accomplie, bien que ce soit en Hollande que l'art de la taille s'est centralisé aujourd'hui. Un atelier de lapidaires anglais était établi dans l'annexe des machines, où il était assiégé par la foule qui se portait avidement partout où il y avait des matières précieuses à contempler, devant les vitrines de M. Garrard et de M. Hancock, comme devant celle de MM. Marret et Baugrand qui renfermait des colliers de perles et des rivières de diamants d'une merveilleuse beauté.

Jusqu'à ces derniers temps, le diamant, comme l'émeraude et le rubis, était monté à jour sur des sertissures pleines, formées d'un cône en argent armé de griffes qui saisissent la pierre sur ses bords. La monture en or ne s'emploie que dans le cas où les perles, ainsi que les pierres de couleur, sont associées au diamant. Depuis quelques années cette sertissure a gagné en légèreté, se réduisant à des griffes montées sur une platine annulaire et réunies ensemble à leur base par une courbe gracieuse.

S'il nous faut comparer maintenant les produits de la joaillerie exposée tant par la France que par l'Angleterre, notre embarras sera grand pour donner la préférence. Quant à la qualité des pierres, cela nous importe peu, ceci étant une question d'argent. Cependant, si nous comparons le magnifique bandeau de diamants, formé de palmettes grecques, exposé par MM. Marret et Baugrand, avec le bandeau de diamants et rubis, de même style, mais surmonté d'étoiles, de M. Hancock, nous reconnaîtrons que la France l'emporte par une légèreté plus grande. Du reste, c'était parmi les joailliers anglais comme une lutte de richesse où la grosseur et la beauté des pierres jouaient le principal rôle, que l'on s'arretât devant l'exposition de M. Garrard ou devant celle de MM. Hunt

et Roskell, et même devant celle de M. Hancock. Chez ce dernier joaillier, nous avons cependant remarqué les parures qui montraient le plus d'art, et nous lui empruntons le pendant en émeraudes et en brillants qui est placé en tête de ces lignes.

Il est une autre amélioration que la sertissure à signaler dans la joaillerie, c'est celle de la forme. Il n'y a pas bien longtemps que l'on s'efforçait d'imiter en diamants les fleurs et les branchages. Plus l'imitation était exacte, plus l'œuvre fabriquée se rapprochait du laisser-aller de l'œuvre de Dieu, plus l'ouvrier était satisfait. Aujourd'hui, il n'en est plus de même. Les formes composées, balancées ou symétriques, dominent chez tous : chez MM. Marret et Baugrand; chez M. Mellerio, où nous avons surtout remarqué un diadème de style égyptien; chez M. Rouvenat, qui montrait de fort belles parures de diamants et d'opales.

Il y a donc un progrès sensible dans les deux arts si voisins de la bijouterie et de la joaillerie, tant dans la composition que dans l'exécution des pièces, et nous pensons que l'industrie n'a que des profits durables à recevoir en se maintenant dans la voie où elle est entrée depuis quelques années.

ALFRED DARCEL.

(*La fin prochainement.*)



CATALOGUE

DES

DESSINS DE MAITRES

EXPOSÉS

DANS LA GALERIE DES UFFIZII, A FLORENCE[1]

RAPHAEL. — 1483-1520.

L'examen détaillé des trente-deux dessins de Raphaël exposés aux Uffizii serait à coup sûr la meilleure école pour qui voudrait apprendre ce que vaut un dessin de maître, ce qu'il y a de poésie dans un coup de crayon ou dans une tache d'encre, et quelle distance sépare les libres expansions du génie des pénibles efforts du talent. On pourrait même y étudier les divers procédés employés par les maîtres : il n'en est pas un dont Raphaël ne se soit servi avec succès. Une telle étude dépasserait les bornes d'un catalogue.

Quant aux lumières que ces trente-deux dessins jettent sur les procédés de travail de Raphaël, on nous permettra d'y insister, même après les pages brillantes qu'un sujet analogue inspirait naguère au fondateur de la *Gazette des Beaux-Arts*. Dussions-nous répéter ce qui a été dit avant nous, et mieux dit, nous nous estimerons heureux que nos impressions personnelles servent d'écho aux appréciations si justes et si sûres de M. Ch. Blanc. Si nos commentaires nous entraînent un peu trop loin, on nous pardonnera d'être long sur un sujet inépuisable[2].

407. Croquis à la plume lavé de bistre et rehaussé de blanc. C'est le germe d'une des fresques du Vatican, *la Délivrance de saint Pierre*. Déjà Raphaël a mûrement réfléchi à son œuvre : il a trouvé les lignes principales de sa composition, et surtout

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 535 ; t. XIII, p. 276.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 193.

cette division en trois parties distinctes que relie l'unité d'intérêt : la prison au centre, à gauche l'effroi des soldats, à droite la fuite du saint. Il a mis les figures à leur place. Il lui suffira d'en retrancher une, et de modifier quelques attitudes pour arriver au tableau définitif. Telle qu'elle est dans le croquis, la composition a de quoi satisfaire les plus difficiles; un grand peintre s'applaudirait de l'avoir ainsi conçue, et s'en contenterait, tant les groupes se pondèrent, tant les mouvements sont nobles et expressifs. Raphaël cependant va détruire ces mouvements et effacer ces groupes. Aux deux soldats qui s'avancent vers la porte de la prison en se cachant le visage, comme le Cimbre chargé de tuer Marius, il en substituera un seul qui s'enfuit en tournant le dos à cette porte. Celui que le croquis nous montre gravissant les degrés d'un air étonné deviendra le soldat effaré qui, la torche à la main, éveille ses compagnons. Ces derniers dorment dans le dessin; dans la fresque ils secouent le sommeil et saisissent leurs armes. Ainsi les actions nobles de la composition primitive font place à des actions vivantes, les lignes pondérées se heurtent et se brisent; à l'expression académique de l'effroi succède le désarroi le plus complet, effet naturel du miracle. Enfin la torche, en éclairant cette partie de la composition définitive, ajoute encore à l'imprévu de la scène. De même, dans la partie centrale, les soldats endormis, si Raphaël les eût exécutés d'après son croquis, auraient été de belles académies magnifiquement posées. Il les efface, il rapproche saint Pierre de la grille; les deux gardes qu'il lui donne, devenus personnages secondaires, ne s'occupent plus de poser, mais de dormir, et ils dorment d'un sommeil bien autrement réel. La partie droite n'offre qu'un changement de peu d'importance, mais ce changement sacrifie encore la beauté de la pose à la vérité. Tel est, en effet, le secret de Raphaël. Sa main habile, rompue aux combinaisons de la figure humaine, trouve du premier coup des attitudes et des mouvements empreints d'un caractère de beauté générale. Mais à mesure qu'il mûrit son œuvre, il précise ce caractère, il localise cette beauté, il la corrige au contrôle de la vérité et de la nature, il la retrempe dans l'âme humaine pour la rendre expressive, éloquente, vivante. En un mot, il s'élève de l'art des Carrache à l'art de Raphaël.

408. Croquis de chevaux et de cavaliers, à la plume, sur papier blanc.

409. Entrons dans l'atelier du maître. Une femme du Transtévère, la tête couverte du *panno*, est assise sur une caisse placée au-dessus de la table du modèle : on lui a mis entre les bras une sorte de poupée formée d'un morceau de bois et de vieux linge. A ses pieds un jeune homme en costume du temps lui présente un garçon d'une douzaine d'années qui s'agenouille à demi : ce dernier est vêtu d'une jaquette qu'on a retroussée, ainsi que la chemise, jusqu'à la ceinture, afin de mieux laisser voir le mouvement des jambes. A droite de la femme se tient debout un homme encore jeune, une tablette à la main. Ces quatre personnages posent naïvement, non pas comme des modèles de profession, mais comme des individus assez étonnés de se trouver ensemble et groupés par la complaisance plutôt que par une habitude de métier. J'imagine que la Transtéverine est une marchande qui passait par là avec son gamin; on l'a priée d'entrer, on l'a fait asseoir. Deux élèves du peintre, le Fattore, le Penni, ou quelque autre, se sont prêtés aux désirs du maître, et enfin le groupe est formé. Raphaël saisit alors un crayon rouge, il esquisse à grands traits l'ensemble, il arrête carrément la forme, la draperie, le mouvement, le geste; il indique même, au moyen de quelques ombres, l'effet général, puis il congédie son monde. C'en est assez. Plus tard il fera reporter ce dessin sur la toile; il se contentera de modifier légèrement les personnages : celui qui tient une tablette deviendra un saint vieillard; des ailes transformeront le jeune homme

en ange Raphaël; le gamin sera Tobie portant à la main le poisson symbolique. La Transtévérine aura la grâce et la majesté d'une madone, et la poupée vulgaire se métamorphosera en divin bambino. Mais ni la disposition du groupe ne sera changée, ni le mouvement, ni l'action des figures, si bien qu'au premier coup d'œil jeté sur ce dessin vous reconnaîtrez la célèbre *Vierge au poisson,* peinte par Raphaël pour l'église Saint-Dominique de Naples, et placée aujourd'hui au musée de Madrid.

410. Croquis au bistre, rehaussé de blanc, arrêté à la plume. Des hommes, des femmes, des animaux mourants jetés pêle-mêle au milieu d'édifices en ruines : belle composition représentant une Peste. Si le papier est usé, déchiré, presque en lambeaux, c'est sans doute pour avoir traîné trop longtemps dans l'atelier de Marc-Antoine [1].

411-412-413. Études pour des madones, à la plume et au crayon ou à la mine d'argent. L'une d'elles, qui tient l'enfant suspendu à son cou, est très-certainement la Vierge du palais Pitti que l'on désigne sous le nom de *Madone du grand-duc.*

414. Petite Sainte Famille. Elle rappelle le tableau du *Sommeil de Jésus*, qui appartient au musée du Louvre. Mais dans le dessin on voit saint Joseph au fond, derrière le groupe principal; en revanche, le petit saint Jean ne s'y trouve pas. Le trait a été percillé de trous d'épingle pour le décalquer. L'Académie de Florence possède un carton de la même composition, où les personnages sont de demi-nature et où se trouve le petit saint Jean.

415. Petite Sainte Famille au crayon de plomb, au trait.

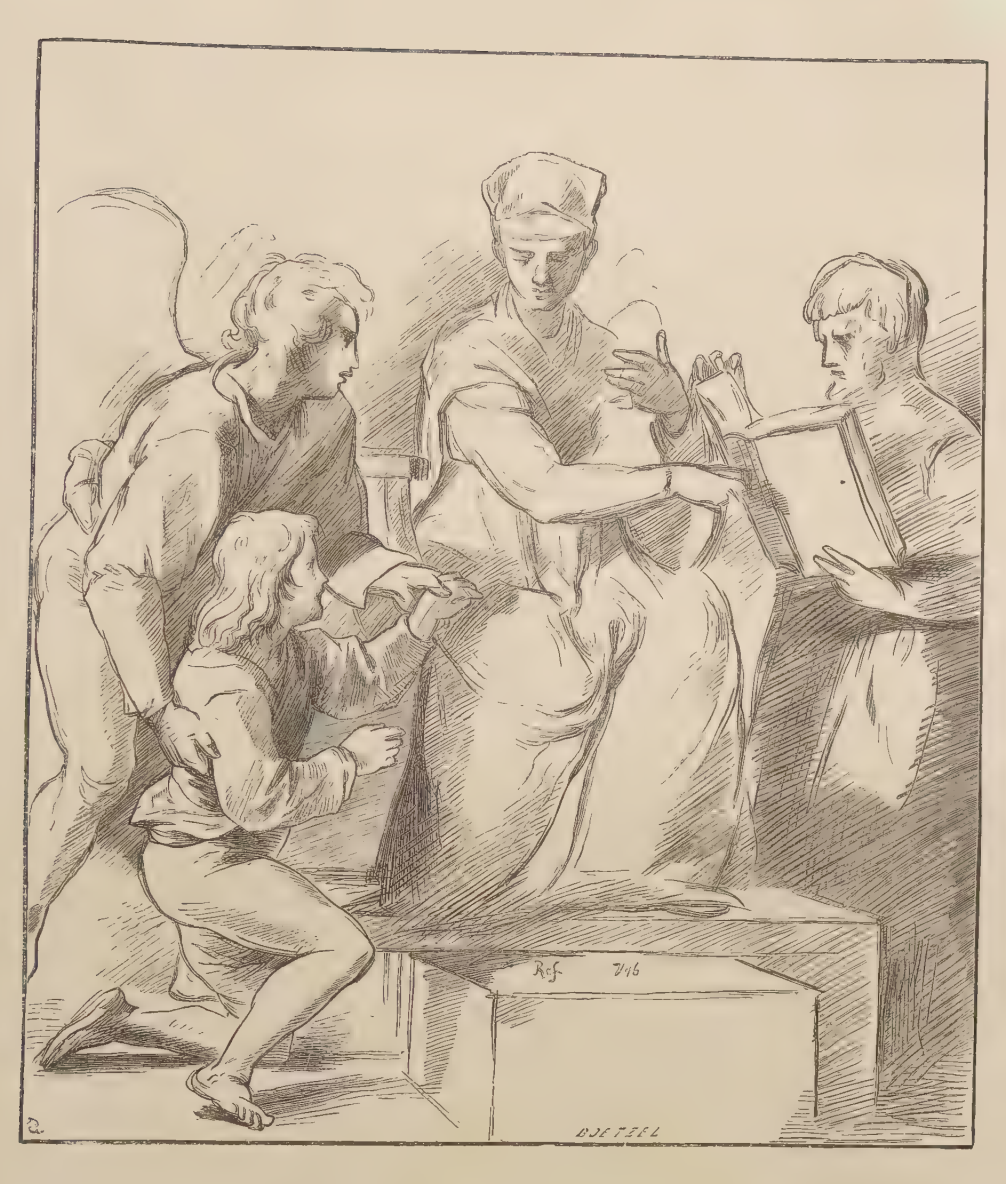
416. Petite étude de Vierge pour une Annonciation.

417. Tête de Vierge gracieusement inclinée, au crayon, avec rehauts de blanc. Le type, très-beau et très-suave, rappelle beaucoup les types aimés de Pérugin.

418-419. Les deux dessins inscrits sous ces numéros doivent se joindre, au moins par la pensée, à l'un des plus précieux de ceux que l'on voit au musée du Louvre, ou plutôt c'est là que tous trois auraient leur place marquée à côté les uns des autres, car tous trois sont des études pour la grande Sainte Famille, dite de François Ier, une des gloires de notre galerie nationale. Le dessin de Paris, gravé en fac-simile par Butavand, représente une femme habillée, ou plutôt déshabillée d'une simple tunique, un genou ployé, le corps penché en avant. C'est la première étape de la pensée de Raphaël pour la figure de la Vierge. La seconde est aux Uffizii. La même femme a posé de nouveau, mais vêtue et drapée cette fois, à l'exception du bras gauche qui reste nu; dans le coin supérieur du dessin, on retrouve ce même bras recouvert d'une manche. Le mouvement, plus arrêté, plus complet, se rapproche davantage de celui du tableau. La draperie, très-étudiée, semble une esquisse définitive. La tête peu indiquée rappelle cependant celle du dessin du Louvre. On a voulu y reconnaître les traits de cette Fornarina dont Raphaël avait fait son amie.

Le second dessin des Uffizii est une étude de l'enfant. Il s'élance de son berceau dans les bras de sa mère. La grâce de cette action enfantine, le mouvement qu'elle imprime au corps, les formes souples et potelées de ce petit corps rayonnant d'une beauté divine, tout révèle une inspiration arrivée à maturité qui veut se fixer sur le papier, afin de se retrouver plus tard tout entière. L'exécution des deux dessins des Uffizii prouve qu'ils ont été faits en même temps, le même jour, à la même heure, postérieurement à celui de Paris. Tous trois sont à la sanguine; mais autant, dans le

1. Cette composition est connue sous le nom de *Il Morbetto, ou la Peste chez les Phrygiens* Marc-Antoine l'a gravée. Voir Bartsch, t. XIV, nº 417.



ÉTUDE POUR LA VIERGE AU POISSON

Dessin de Raphaël, de la galerie de Florence.

dessin du Louvre, la sanguine est fine et légère, autant elle est ici grasse, moelleuse et riche.

420. Les dessins précédents datent de la plus belle époque de la vie de Raphaël. Ils le montrent aussi grand, aussi savant, aussi maître qu'il fut jamais. Celui-ci se rapporte à la courte période où Raphaël, encore sous l'influence du Pérugin, sentait cependant s'agiter en lui les promesses d'un art nouveau. C'est la composition de la *Mise au tombeau* dont le tableau se voit à Rome chez les princes Borghèse. On connaît plusieurs esquisses du même sujet dessinées par Raphaël. Il s'en conserve au Louvre, au British Museum et ailleurs. M. Ch. Blanc les a décrites, et, en les comparant, il est arrivé par une analyse judicieuse à les classer selon l'ordre chronologique. La *Gazette* a donné un fac-simile de la toute première pensée. Celle-ci est la dernière. Les personnages occupent leurs places définitives; seuls, les deux porteurs du Christ mort ont changé en passant du dessin sur le panneau. Celui qui tient le haut du corps, c'est-à-dire la partie du corps la plus lourde, était, dans le dessin, un jeune homme. Dans le tableau, Raphaël en a fait un homme barbu, d'un âge mûr, et il a remplacé le second porteur, qui ne soutient que les jambes, et qui dans le dessin était un homme mûr, par un jeune homme blond dont les cheveux flottent au vent. Ce dessin est à la plume. Les carreaux dont il est traversé indiquent bien qu'il a servi à tracer sur le panneau le trait de la composition.

421. Sainte Famille. La Vierge Marie agenouillée soutient le petit Jésus qui, du haut d'un tertre, tend la main à saint Jean. Le mouvement de la Vierge respire une grâce suave. Les formes des enfants sont rondes, très-arrêtées; on sent la belle époque du talent de Raphaël. En effet, cette composition, dessinée à la plume et lavée de bistre, est la première pensée du tableau qui se voit dans la galerie du prince Esterhazy, à Vienne.

422. Une femme portant un seau sur la tête et un autre à la main. C'est cette admirable figure, toute palpitante de terreur, qui se hâte, chargée de son double fardeau, au premier plan de la fresque de *l'Incendie del Borgo*. Le dessin, exécuté de verve à la sanguine, porte, écrites en traits larges et puissants, les intentions du maître. Rien de plus animé, de plus vivant.

423. *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher.*

424. *L'Adoration du veau d'or.*

Ces deux croquis facilement jetés à la plume, les ombres lavées de bistre, les lumières rehaussées de blanc, sont de ceux que l'on pourrait nommer des déjeuners de Raphaël, — cartons familiers échappés à la main du maître pour devenir sous celle de l'élève les peintures des Loges. Ceux-ci ont servi de modèle à Perino del Vaga, à qui l'on attribue les fresques de la huitième et de la dixième voûte, c'est-à-dire l'histoire de Moïse.

425. Six figures pour la *Prédication de saint Paul à Athènes*, entre autres le saint qui parle, les deux bras étendus. Les mouvements des principaux acteurs de la scène étaient déjà arrêtés dans l'esprit de Raphaël quand il les a fixés sur le papier avec la pointe d'une sanguine dure et rose, qui lui a permis de donner aux mains et aux draperies toute leur beauté. Le croquis devenu carton, Raphaël, en ajoutant quelques figures accessoires, complètera cette magnifique composition, une des plus inspirées de la suite des tapisseries.

426. Des trente-deux dessins de Raphaël exposés aux Uffizii, celui-ci est le plus curieux et peut-être le plus beau; il offre non-seulement une expression inattendue du talent de Raphaël, mais une forme toute nouvelle de l'art, inconnue avant lui, imitée par ses successeurs. Avant Raphaël, l'art italien a eu des poëtes dans tous les genres les

plus élevés, hormis un seul. Les uns ont murmuré de tendres sonnets mystiques, les autres ont chanté en un style digne de la Bible les légendes de la poésie sacrée; ceux-ci ont emprunté aux fables antiques le sujet de leurs héroïdes, ceux-là se sont complus aux madrigaux amoureux. A toutes ces cordes de la lyre de l'art italien que sa main sut aussi faire vibrer tour à tour, Raphaël en a ajouté une nouvelle, celle de l'épopée. Le premier il osa puiser, dans l'histoire réelle et presque contemporaine, des faits positifs, qu'il éleva par la puissance de l'inspiration à la hauteur de l'idéal poétique. L'*Attila, l'Incendie del Borgo, le Miracle de Bolsena,* autant de poëmes où la beauté de l'art n'est que la splendeur de la vérité de l'histoire. On y sent le souffle de Virgile et d'Homère. Mais avant d'atteindre à ces sublimes accents, dignes des vers de l'*Énéide,* Raphaël s'était essayé en quelques pages de prose. Le dessin dont nous parlons, canevas d'une de ces pages, est une des premières tentatives de l'art italien dans la peinture historique, et le peintre qui l'a tracé n'avait que vingt ans. Pinturicchio, chargé de peindre la bibliothèque-sacristie de la cathédrale de Sienne, avait appelé Raphaël à son aide. Le peintre d'Urbin a-t-il mis la main aux fresques ou s'est-il contenté de les inspirer? La question n'a que faire ici. Il est incontestable qu'il donna au moins un dessin, celui dont il s'agit. On ne peut songer à l'attribuer à Pinturicchio. Chacun des traits qui le composent vaut une signature; bien plus, dans le champ du ciel se lisent quelques lignes d'une écriture que l'on reconnaît pour celle de Raphaël : — « La historia e questa che M. S. Enea era in la comitiva di M. S. Dominicho da Capranica el quale era fatto cardinale & nō publicato quando el detto venuto in Basilea al concillio & intrato in mare al porto di Talamone & essendo p. intrare nel porto de' Genova fu assalito da la tempesta e battuto fin in Libia [1]. » — Les peintures de Sienne sont en effet empruntées à l'histoire du pape Pie II (Énéa Silvio Piccolomini). Le dessin représente une troupe d'hommes d'armes, de cavaliers et de prélats, parmi lesquels on distingue le cardinal sur sa mule, et le jeune Énéa Silvio en costume de voyage. Au second plan, une jetée surmontée de deux tours indique l'entrée d'un port; des navires voguent, les voiles gonflées. Au fond, une île porte son nom écrit en toutes lettres, « Sardignia. » La mer termine l'horizon. Le trait a été arrêté à la plume, puis le dessin lavé complétement au bistre avec quelques rehauts de blanc. Rien de plus simple que cette composition : les figures, au nombre de quinze ou seize, forment un groupe compacte qui s'avance de gauche à droite. Rien de plus riche, de plus harmonieusement combiné que les mouvements divers des hommes et des chevaux. Toutes les lignes se balancent, et toutes marchent sans effort. L'ensemble est animé et cependant grave, presque recueilli; une sérénité puissante enveloppe cette pieuse cohorte. Les chevaux ont le type grandiose des chevaux de l'*Attila*; les mules, montures sacrées, expriment une soumission, j'allais dire une dévotion sérieuse. Le caractère des têtes, la pureté des formes, les draperies, l'action, le geste, tout accuse une telle vigueur de pensée, un telle maturité, une telle sûreté de main, que, si l'on ne savait la date des peintures de Sienne, on pourrait attribuer le dessin des Uffizii à la plus belle époque de la vie de Raphaël. Il s'y montre en possession du style historique le plus élevé, et sa prose, si tant est qu'un tel génie ait pu composer en prose, a déjà le nombre de la grande poésie.

1. « Voici le sujet : Mgr Enéa accompagnait Mgr Dominique de Capranica, déjà nommé cardinal, mais non publié, quand celui-ci, qui était venu au concile de Bâle, s'étant embarqué au port de Telamone, au moment d'entrer dans le port de Gênes, fut assailli par la tempête et poussé jusqu'en Afrique.

427. Un jeune homme debout, entièrement nu, un vase sur la tête. Les formes rappellent encore le Pérugin : le faire est libre et assez large.

428. Études de Vierge, d'enfants, de draperies, exécutées à la plume, par hachures croisées carrément. Une tête entre autres est empreinte d'un très-beau caractère. Ce dessin porte une ancienne attribution à Léonard de Vinci. On a bien fait de le rendre à Raphaël.

429 et 430. Légers croquis à la plume reproduisant différentes figures de madones et d'enfants. On y reconnaît la Vierge, dite au Palmier, de la galerie de Bridgewater, qui tient le divin bambino par la ceinture. Le Louvre en possède un ravissant dessin au crayon d'argent, gravé en fac-simile par J. Bein.

431. Étude d'après nature pour le *Saint Jean-Baptiste au désert*, un des chefs-d'œuvre de la Tribune : magnifique dessin à la sanguine, d'une pureté et d'une délicatesse de formes qui n'enlèvent rien à la vigueur. La tête est effacée. Quelques rehauts de blanc ont poussé au noir.

432. Autre étude à la sanguine, figure drapée, vue de profil, avec deux petits anges. C'est la première pensée d'un des prophètes que Raphaël fit peindre par Timoteo delle Vite, au-dessus de ses sibylles, dans l'église della Pace.

433. Le choix des dessins de Raphaël exposés aux Uffizii semble fait pour nous rappeler tour à tour les œuvres les plus célèbres du maître. Tantôt c'étaient les fresques du Vatican, puis les tapisseries, puis le chef-d'œuvre du Louvre, la *Sainte Famille* de François Ier, puis le *Saint Jean* de Florence. Voici maintenant une étude qui nous ramène encore au musée de Madrid. C'est là que se trouve, en effet, à côté de *la Vierge au poisson*, le tableau connu sous le nom du *Spasimo*, c'est-à-dire l'évanouissement de Marie quand elle voit son divin fils tomber chargé de la croix. Le dessin représente le groupe des saintes femmes qui soutiennent Marie. C'est une toute première étude à la sanguine, où le mouvement est cherché non d'après le modèle, mais d'après une personne amie; car les bras de la Vierge sont recouverts d'une manche de linge. Mais déjà ils ont cet élan inspiré qui fait à lui seul, comme dans le *Saint Paul à Athènes*, sinon toute la beauté, au moins la poésie de l'œuvre.

434. Feuille de croquis à la plume peu arrêtés, vraie macédoine de *Madones* et de *Bambini*, si l'on nous permet cette expression irrévérencieuse.

435. Deux têtes de Vierge, une tête d'enfant à la plume, une autre à la sanguine, style péruginesque.

436. Croquis de Vierges et de *Bambini*, peu intéressants et même quelque peu indignes de la main qui les a tracés.

437-438. Deux compositions différentes du même sujet, *Saint Georges combattant le dragon*. On sait, en effet, que Raphaël a reproduit deux fois cet épisode symbolique de l'histoire de saint Georges. Dans les deux dessins, le saint est à cheval. Dans le premier il est vu par derrière : c'est avec la lance qu'il frappe le dragon placé à sa gauche. On voit au fond des rochers et un paysage. Le trait, tracé à la plume, à l'encre ordinaire, porte la trace des trous d'épingle dont il a été percé pour le décalquer. En effet, le tableau de la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, reproduit exactement cette composition. Dans le second dessin, le saint se montre de face : c'est avec un sabre oriental qu'il frappe le dragon expirant à sa droite. Il n'y a pas de fond de paysage. C'est ici la composition du tableau que possède le musée du Louvre. Elle est exécutée à la plume, par hachures irrégulières. Rien ne prouve mieux la souplesse de l'imagination de Raphaël et la docilité de sa main que la comparaison de ces deux dessins,

tous deux élégants, nobles, harmonieux, variations d'un goût exquis sur un thème uniforme.

Inconnu.

439. Grand dessin représentant une façade de palais couverte de peintures. Il est lavé à l'aquarelle et accompagné d'une légende explicative.

Pordenone (Licinio). — 1483-1540.

Un sentiment de distinction un peu efféminé, une peinture lisse et sans grands partis pris, je ne sais quels indices avant-coureurs du maniérisme lui font une place à part dans l'école vénitienne, si mâle, si éclatante, et parfois si brutale. Ses dessins ne ressemblent guère à des œuvres de coloriste.

440. *Saint Pierre martyr,* beau lavis d'un dessin ferme, d'une exécution un peu fine. La composition rappelle un des chefs-d'œuvre de Titien. On sait que le Pordenone affectait de choisir les mêmes sujets que le maître de Cadore, afin de se poser comme son rival.

441. *Les Apôtres au tombeau de Jésus,* à la plume, avec quelques touches au pinceau.

442. *Danse d'enfants,* dessin au crayon noir. Ils sont gracieux et élégants, mais ils reproduisent trop le même type. Ici encore Pordenone fait involontairement songer à une œuvre magistrale dont la comparaison l'écrase, la *Danse d'enfants* de Raphaël.

Bagnacavallo (Bart-Ramenghi). — 1484-1542.

443-444-445. Trois dessins.

Sébastien del Piombo. — 1485-1547.

Fils de Venise, débauché par Michel-Ange, qui se fit à certaines heures son collaborateur, il a obéi tour à tour aux influences les plus diverses, concentrées et résumées dans le *Martyre de sainte Agathe*, du palais Pitti. Le peu d'ouvrages qu'il a laissés suffit à le placer au premier rang des maîtres.

446. Dessin très-important et très-beau, lavé au bistre et rehaussé de blanc. C'est la composition complétement arrêtée de la *Flagellation du Christ,* peinte dans l'église de San Pietro in Montorio à Rome. Michel-Ange, dit-on, aurait fait sur le mur le trait de la figure du Christ. Ce dessin accuse une rare puissance, un talent assez sûr de ses forces pour se passer d'un coup de main. C'est peut-être celui que Vasari cite comme étant dans son livre, et qu'il dit n'être qu'une copie plus étudiée du croquis original de Michel-Ange.

Beccafumi (Domenico Mecharino). — 1486-1551.

447. Un seul dessin : Jésus aux limbes (?). — A la plume, avec rehauts de blanc.

Ercole Grandi. — 1491-1531.

448. Un dessin représentant des cavaliers.

Jules Romain. — 1492-1546.

Digne élève de Raphaël, Jules Romain mêle cependant à la conception de la beauté des préoccupations étrangères qui n'entrèrent jamais dans l'esprit bien ordonné de son maître. Chez lui, un certain goût de l'antique, qui n'est qu'un goût d'érudition, prévaut sur le sentiment de la nature. La hardiesse et la sûreté de sa main donnent à ses dessins un grand caractère.

449. La naissance de Castor et Pollux, dessin lavé au bistre, plusieurs fois gravé, et reproduit en dernier lieu par la photographie dans la collection Alinari.

450 à 452. Trois dessins à la plume ou au lavis, croquis ou études d'une tournure fière.

Corrège. — 1494-1534.

Ce maître charmant a su pousser la grâce jusqu'à la limite extrême qui la sépare de la manière. Si ses compositions sacrées, aimables et douces à l'œil, ne satisfont pas toujours les esprits sérieux, il est impossible de résister à l'attrait de ses dessins. Le Louvre en possède une suite admirable. Plus pauvre, la collection des Uffizii ne nous en offre que quatre qui n'ont guère que la valeur de simples croquis.

453. La Vierge Marie avec l'enfant Jésus et deux anges, dessin au lavis, rehaussé de blanc.

454. Quatre figures de saints, croquis à la plume.

455. *Le Christ mort porté par les anges,* croquis à la plume et au lavis.

456. Vierge et saints, composition à la plume, légèrement lavée.

Polydore de Caravage. — 1495-1543.

457 à 459. Trois dessins, dont un très-important. C'est une frise lavée au bistre, représentant une bataille, étude savante pour les peintures en clair-obscur du Vatican.

Le Parmesan. — 1504-1540.

« Le Parmesan, dit Mariette, est tout rempli de grâces. Il a allié celles du Corrège à celles de Raphaël; il y a dans le maniement de sa plume

un esprit et une touche légère, et dans les tours de ses figures une flexibilité qui font valoir ses dessins, lors même qu'ils pèchent par la justesse des proportions, car le Parmesan n'est pas toujours correct. »

460 à 470. On ne compte pas moins de onze dessins du Parmesan exposés à la galerie des Uffizii. Quelque charme que cet habile maître ait su y répandre, il est impossible de ne pas leur trouver un air de ressemblance qui diminue l'intérêt qu'ils inspirent. On distingue plusieurs études de cette Vierge au long cou tant de fois reproduite; — deux têtes de profil, lavées et rehaussées de blanc; — une Sainte Famille : la figure de saint Paul qui accompagne le groupe sacré est d'une belle tournure; les *Bambini* semblent échappés de l'école de Raphaël; — une femme donnant à boire à des matelots, sujet souvent gravé en camaïeu ou autrement : c'est évidemment Circé cherchant à retenir les compagnons d'Ulysse; quelques-uns, déjà changés en bêtes, se roulent à ses pieds; l'enchanteresse respire une molle élégance. — Le plus beau de ces dessins, lavé au bistre et arrêté à la plume, représente des nymphes au bain; elles sont au nombre de six. Les unes goûtent encore le plaisir de mirer leurs charmes dans les eaux limpides d'un ruisseau ombragé d'arbres; les autres sont déjà sorties : mollement couchées sur le gazon, elles jouent avec des petits Amours. L'une de ces dernières se lève, saisie d'un subit effroi, et cherche un vêtement pour couvrir sa nudité. Actéon n'est pas loin.

Primaticcio. — 1504-1570.

471. Le fondateur de l'école de Fontainebleau n'a à la galerie des Uffizii qu'un dessin de peu d'importance.

Salviati. — 1510-1563.

472. Un dessin représentant *la Visitation.*

Nicolo dell' Abbate. — 1512-1571.

473. Un dessin.

Marco da Pino. — (?)-1587.

474-475. Deux dessins.

Tintoret. — 1512-1594.

L'observation que nous avons faite à propos de Titien s'applique également à Tintoret. Ses dessins semblent n'avoir d'autre but que de déterminer la place des personnages et la distribution générale de l'ombre et de la lumière. Ils ne témoignent d'aucune recherche de l'effet, et indiquent à peine les ressources que le peintre saura tirer du clair-obscur.

476. *Jésus porté au tombeau.*

477. Composition arrêtée à la plume et lavée au bistre pour le *Martyre de saint Marc*. Le tableau est à l'Académie de Venise. Aucune peinture connue n'en peut donner une idée; il ressemble aussi peu à une œuvre de Titien ou de Véronèse qu'à toute autre toile de Tintoret lui-même. J'imagine que Decamps, dans un de ses bons jours, s'il

eût trouvé sous sa main un sujet oriental à traiter en de telles dimensions, aurait pu seul le traiter avec tant de verve, tant de puissance, tant de chaleur, tant d'éclat. Le dessin n'annonce nullement un chef-d'œuvre. Les figures sont à leur place, comme les figurants sur le théâtre avant que le rideau ne se lève. Le Turc du premier plan, qui se dresse, le dos tourné au spectateur, en montrant au juge les instruments du supplice brisés, a dans le dessin un mouvement gauche qui fait involontairement songer à Pierre ou à Natoire, tandis que dans le tableau c'est une des figures les plus heureusement trouvées, d'une crânerie admirable.

478. Un dessin de peu d'importance.

Paul Véronèse. — 1528-1588.

Paul Véronèse, plus clair dans sa couleur, plus ferme dans son dessin, plus large dans ses effets que les autres Vénitiens, a mieux réussi à donner à ses feuilles d'esquisses un peu de la beauté de ses tableaux. Titien et Tintoret, avec le bistre et le crayon, n'auraient atteint l'effet de la peinture qu'au prix d'un travail très-poussé. Véronèse y arrive simplement par l'opposition du blanc des lumières et des ombres peu chargées sur un papier qui fait la demi-teinte.

479. Grande et belle étude de la Madeleine aux pieds du Christ dans le *Repas chez Simon*.

Baroche. — 1528-1612.

En donnant naissance à Baroche, Rome expia cruellement la gloire dont l'avait couverte Raphaël. — Comme ce dernier est le père du style, Baroche fut le patriarche de la manière. Ses dessins n'ont rien de la franchise et de la spontanéité d'un grand peintre.

480 à 482. Le plus remarquable des trois est une esquisse de sa fameuse *Cène*, peinte sur toile en clair-obscur.

Passerotto. — 1530-1592.

483. Un dessin.

Augustin Carrache. — 1557-1602.

484-485. Deux dessins.

Annibal Carrache. — 1560-1609.

Nous ne sommes pas de ces aveugles qui nient *à priori* l'école bolonaise. Les maîtres qu'elle a produits tiendront toujours dans l'histoire de l'art une place importante, et par la cause qu'ils ont servie, et par les qualités qui les distinguent. On nous accordera cependant qu'à côté des dessins de Léonard de Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange, les dessins d'un Carrache, d'un Guide et d'un Dominiquin n'offrent plus qu'un inté-

rêt secondaire. C'est pourquoi nous glisserons rapidement sur ces œuvres qu'inspire une même pensée d'éclectisme, traduite par des procédés analogues.

486. Un grand dessin à la sanguine représentant le *Triomphe de Bacchus*, composition pour la fresque du palais Farnèse. Il est beau, savant et ferme.

487. La Vierge Marie tenant son fils et entourée d'anges. Croquis à la plume et au lavis.

488. *Bacchanale*, croquis à la plume et au lavis, étude pour le tableau qui a obtenu les honneurs de la Tribune.

489. Un autre dessin dont le sujet nous échappe.

MORAZZONE. — 1571-1626.

490. Un dessin.

GUIDO RENI. — 1575-1642.

Objet permanent d'un enthousiasme banal, le Guide n'a cependant que six dessins exposés aux Uffizii. C'est une preuve de plus du bon goût des administrateurs, on pourrait dire de leur courage.

491 à 496. Les seuls que nous puissions signaler sont une Sainte Famille au crayon noir sur papier bleu, et un Jésus enfant bénissant le monde, étude à la sanguine répétée cinq fois. Les tableaux pour lesquels ont été faites ces études appartiennent à la galerie des Uffizii.

CAVEDONE. — 1577-1660.

497. Un dessin à la pierre noire, représentant un prélat à genoux.

DOMINIQUIN. — 1581-1641.

498 à 501. Quatre dessins, entre autres une petite fille agenouillée, les mains jointes, à la pierre noire avec rehauts de blanc sur papier gris.

GUERCHIN. — 1591-1660.

A la différence de ses contemporains de l'école bolonaise, le Guerchin s'est créé par ses dessins une originalité tranchée. Aussi fécond que le Parmesan, il dispute à ce maître l'honneur de remplir les portefeuilles des amateurs. Ce n'est pas qu'il brille par le choix des sujets ou par l'intelligence des grandes parties de l'art; sa main facile, souple et légère, a su donner le charme à tout ce qu'elle a touché.

502. Saint Jérôme à genoux, dessin à la sanguine.

503. Groupe de trois figures : un jeune homme blessé reçoit des soins de ses compagnons, dont l'un lui bande le bras; dessin à la sanguine.

SALVATOR ROSA. — 1615-1673.

504. *Prédication de saint Jean*, composition lavée de bistre. Si l'on rapproche ce

dessin de ceux de Raphaël, on s'aperçoit avec effroi du progrès que l'art a fait dans la voie de la décadence. Ces allures dansantes, que l'on devinait déjà sous la molle élégance d'Andrea del Sarto, que la grâce du Corrège a développées sans le savoir, que le Parmesan a émancipées, et dont Baroche a été le scandaleux prophète, éclatent ici avec une insolente franchise. Peu s'en faut que l'on ne croie avoir sous les yeux un dessin de Vanloo ou de Deshaies.

Tels sont, à la galerie des Uffizii de Florence, les dessins de l'école italienne exposés à l'admiration des hommes de goût. S'ils ne présentent pas une série complète des différentes phases par lesquelles a passé l'art italien, on y retrouve au moins ses principales étapes. On l'a vu commencer aux tâtonnements de Simon Memmi, il se termine par les entrechats de Salvator. Les dessins des écoles du nord nous ramènent à un nouveau point de départ. Ils nous font assister aux bégayements d'un autre art dont l'enfance a été plus longue, la jeunesse moins brillante, la maturité moins forte, mais la vieillesse plus digne et plus persistante.

ÉCOLES ÉTRANGÈRES

Les écoles étrangères auraient mauvaise grâce à vouloir primer en Italie les écoles italiennes. Encore faudrait-il, même à Florence, leur assurer un rang à peu près convenable. Quand nous avons visité la galerie des *Uffizii*, vingt-cinq dessins formaient tout le contingent des artistes allemands, flamands, hollandais et espagnols. Un seul représentait l'école française, cette école qui a eu la gloire de survivre à toutes les autres. Depuis notre visite, les circonstances politiques aidant, la galerie des *Uffizii* a su trouver dans ses portefeuilles des dessins de Poussin et de Claude Lorrain. Elle a porté à dix-sept le nombre de ceux d'Albert Dürer; elle en a ajouté quelques-uns à Rubens et à d'autres étrangers. Quelques modifications ont aussi été introduites dans les écoles italiennes; on a exhumé bon nombre de dessins de Guerchin. Une vitrine nouvelle a reçu une curieuse collection de dessins d'ornements. Malgré ces changements, postérieurs à notre séjour à Florence, nous n'avons pas cru devoir remanier un travail auquel nous nous sommes attachés à donner le caractère de l'observation personnelle. Il eût fallu décrire des œuvres que nous n'avons pas vues. En somme, le fonds de la collection demeure ce qu'il est : les cadres appendus aux murailles ont gardé les mêmes chefs-d'œuvre des grands maîtres du XVe et du XVIe siècle. Notre description reste donc en général exacte, et c'est pourquoi nous l'avons conservée dans sa forme primitive. En ce qui touche les écoles étrangères, le petit

nombre des morceaux qu'elle mentionne lui donnera peut-être un jour la valeur d'un document.

MARTIN SCHONGAUER. — 1420-1488.

Il y a à la galerie de Florence cinq dessins exposés sous le nom de ce maître, dont l'important travail de notre collaborateur, M. Galichon, a justement ravivé le souvenir[1].

505. Vierge en adoration, en buste.
506. Christ à mi-corps.
507. Lutte d'un chevalier et d'un démon.
508. Une *Nativité*, signée du monogramme habituel.
509. Un autre dessin.

ISRAEL DE MECKEN. — 1440-1503. — ÉCOLE ALLEMANDE.

510. *Adoration des rois*, à la plume; dessin d'un trait arrêté, d'un aspect dur et roide.

ALBERT DURER. — 1471-1528. — ÉCOLE ALLEMANDE.

La monographie d'Albert Dürer, publiée ici même par M. Galichon[2], ne cite pas les dessins de la galerie de Florence. Ils sont cependant très-importants au double point de vue de l'art et de l'histoire. Ils représentent des compositions complètes, parfaitement arrêtées, et terminées à la plume avec une netteté et une sûreté admirables, ce qui leur donne l'aspect de gravures du maître. De plus, trois de ces dessins portent une date écrite de la main même d'Albert Dürer, ce qui permet de les classer avec certitude dans son œuvre.

511. *Mise au tombeau*, datée de 1527. — Albert Dürer est mort en 1528.
512. *Portement de croix*.
513. *Chute de Jésus chargé de sa croix*. Deux sujets en pendants, signés du monogramme du peintre, et datés de 1520. Albert Dürer a dû les dessiner peu de temps avant de quitter Nuremberg pour son voyage des Pays-Bas.
514. *Jésus déposé de la croix*, sans date.

LUCAS DE LEYDE. — 1494-1533. — ÉCOL HOLLANDAISE.

515-516. Deux dessins à la plume, très-intéressants, très-finis.

HOLBEIN. — 1498-1554. — ÉCOLE ALLEMANDE.

517. *Saint Sébastien*. Beau dessin à la plume.
518. Portrait d'homme dessiné au crayon noir, puis lavé d'une encre très-foncée. Le caractère individuel de la tête est admirablement saisi; la largeur de l'exécution, la vigueur des noirs donnent à ce dessin la puissance d'effet d'une peinture. Cependant il est aujourd'hui classé parmi les inconnus.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, p. 257 et 321.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 193; t. VII, p. 24 et 74, et t. VIII, p. 5.

Georges Pencz. — 1500-1550. — École allemande.

519. Beau portrait.

Pierre Breughel le Vieux. — 1510?-1560? — École flamande.

520. Ce maître bouffon, qui mania le rire avec un imperturbable sérieux, semble avoir voulu donner, dans les *Sorcelleries* de la galerie de Florence, la mesure de sa verve burlesque. Est-ce une Tentation de saint Antoine, ce motif favori des fantaisistes? On serait tenté de le croire, car un moine perché sur un arbre sonne la cloche de toutes ses forces pour mettre en fuite les visions de l'enfer. Mais l'enfer n'en a cure, et ses aimables enfants arrivent en foule pour se livrer aux espiègleries du plus haut goût. Le colonel, le bras en écharpe, ses pieds nus chaussés d'éperons, un couteau entre les dents, une fiole à la main, chevauche en tête sur un tonneau. Près de lui, des petits guerriers coiffés en manière de champignons traînent à grand'peine un coutelas gigantesque. D'autres poussent une sorte de barricade mobile lardée de poignards, de sabres et de scies. Mais cet engin, que l'on a tenté de ressusciter de notre temps sans se douter du plagiat, ne paraît pas très-familier à la cohorte satanique, car tout un peloton, faute de savoir la manier, a laissé choir la pièce de bois sous laquelle il se débat. D'autres diablotins alimentent le feu d'une broche où rôtit un pauvre homme : à deux pas de là, un couple infortuné bout dans une vaste daubière. Ainsi les inventions les plus meurtrières, du feu, du fer, du poison, se déploient devant le saint épouvanté; les menaces ont pris un corps. C'est un luxe de férocités goguenardes qui fait penser au petit poëme d'Amédée Pommier, *l'Enfer*. — Ce dessin capital, tracé d'une plume ferme et légère à la fois, ne demanderait qu'un effet bien accusé pour pouvoir être mis à côté des plus riches caprices de Gustave Doré. On y lit la signature de Breughel, et la date de 1557, accompagnées de quelques lignes en langue flamande.

Van der Broecke. — 1530-1575. — École flamande.

521. Combat d'animaux : un magnifique pêle-mêle de bêtes à cornes, à poil et à plume; l'explosion de la haine au sein d'une population jusque-là paisible. On voit dans le fond Orphée, sa lyre à la main, entouré de bacchantes. Le poëte chantait, et tous les animaux écoutaient la divine harmonie. Tout d'un coup la corde a cassé, le charme est rompu, ils se ruent les uns sur les autres dans toute la férocité de leurs appétits natifs. Cet admirable dessin, exécuté à la plume et au lavis par une main savante que n'effrayent pas les plus audacieux raccourcis, porte la date de 1588.

Rubens. — 1577-1640. — École flamande.

522. Grand et beau dessin d'une *Assomption*, lavé et rehaussé de blanc, composition du tableau qui est dans la galerie du Belvédère à Vienne. A côté des formes châtiées de l'école italienne, l'exubérance des chairs de Rubens produit un curieux effet. Chez lui, tout est soie et velours; la peau elle-même miroite comme un satin. On sent le grand seigneur à qui rien ne coûte et qui fréquente bien, car, pour quelques vieillards vulgaires qu'il aura ramassés dans la rue, que de types empruntés au salon ou tout au moins à l'antichambre! Devant cet étalage de splendeurs charnelles, l'art italien paraît besoigneux.

Brauwer. — 1608-1640. — École flamande.

523. Un pédicure : ce dessin nous paraît d'une authenticité bien douteuse.

Hopfer. — 1648-1698. — École allemande.

524-525. Deux dessins : une Adoration des rois, un Christ déposé de la croix.

Jacques Callot. — 1592-1635. — École française.

Le savant auteur de la monographie de Callot, M. Meaume, n'a consacré aux dessins du maître lorrain qu'une note malheureusement incomplète, là où il y avait matière à un chapitre intéressant. On eût aimé à être instruit des procédés de dessin les plus familiers à Callot, et des signes auxquels se peuvent reconnaître les croquis qu'on lui attribue. Nul n'était mieux en état que M. Meaume de fournir sur ce point des données certaines, qui nous auraient permis de discuter l'authenticité du dessin de la galerie de Florence.

526. Il est difficile de supposer, *à priori*, surtout en présence de l'anecdote de Baldinucci citée par M. Meaume, que Callot, avant de graver sa célèbre estampe, *la Grande Foire de Florence*, se soit astreint à en faire, dans les mêmes dimensions, un dessin à la plume qui ressemble plus à une reproduction littérale qu'à une première pensée. Cependant, si l'on veut bien y réfléchir, le fait n'a rien de trop invraisemblable. La grande pièce dont il s'agit, gravée en 1620, est dédiée au grand-duc Cosme de Médicis. Callot a pu vouloir donner d'avance à son protecteur une idée de l'œuvre qu'il allait entreprendre, et l'on ne peut guère expliquer autrement l'existence, dans la galerie des grands-ducs, de ce dessin qui, simple reproduction, n'aurait eu pour eux aucun intérêt. D'autre part, la multiplicité des épisodes de cette composition ne permet pas de croire que Callot l'a gravée sans avoir sous les yeux aucun dessin. L'anecdote de Baldinucci s'applique seulement à certains vides dont le graveur s'aperçut après le tirage de la première épreuve, et qu'il remplit d'inspiration sur la planche sans prendre la peine de tracer un croquis sur le papier. Il s'agirait de collationner le dessin avec l'estampe, et c'est ce que nous n'avons pu faire; il s'agirait aussi de savoir à partir de quelle année le dessin figure parmi les richesses de la galerie, et c'est ce qu'il appartient aux administrateurs d'indiquer. Quant à la question de *sentiment*, elle est toute en faveur de l'authenticité. La plume qui a tracé ce merveilleux dessin a dû être tenue par la main la plus savante et la plus ferme, la plus habile à exprimer, à l'aide de traits proprement conduits, les formes des objets, les effets du clair-obscur, les dégradations des plans. On croit avoir sous les yeux une magnifique épreuve bistrée de la célèbre estampe; mais si éclatantes que soient ces qualités, nous ne saurions les admettre comme des preuves, car un graveur tel que Silvestre aurait pu, en copiant l'estampe, arriver à un parfait trompe-l'œil.

Velasquez. — 1599-1660. — École espagnole.

527. Portrait d'homme. Il nous paraît douteux.

INCONNUS.

528-529-530. Trois dessins.

En terminant ce catalogue, nous n'en voulons dissimuler ni les imperfections ni les lacunes. Rédigé d'après les notes forcément incomplètes d'un voyageur, loin du temps et du lieu où il les a prises, notre travail ne peut prétendre qu'à donner un avant-goût des richesses de la galerie de Florence. Son but principal sera rempli, si quelque membre de cette nombreuse famille d'érudits dont se glorifie l'Italie contemporaine, se piquant d'honneur et enviant à un étranger le plaisir d'avoir le premier tenté une telle entreprise, veut bien substituer, à cet inventaire provisoire des dessins exposés à la galerie des *Uffizii*, un catalogue raisonné et détaillé, enrichi de toutes les notes que l'art peut emprunter à l'histoire. Aussi bien, l'Italie a déjà donné l'exemple. Pendant que le Louvre en est encore à préparer son catalogue des dessins si impatiemment attendu, M. P. Selvatico a publié celui de l'Académie de Venise, et il l'a accompagné de remarques concises et lumineuses sur les divers procédés employés par les maîtres. Cet exemple doit être suivi. L'Ambrosienne de Milan n'a pas moins besoin d'un catalogue que les *Uffizii* et le Louvre. Il ne suffit pas d'exposer les dessins des maîtres, il faut les rendre profitables à tous par de bonnes notices qui deviendront pour l'histoire de l'art une source de nouveaux et précieux documents, en même temps que les amateurs y trouveront un guide sûr. Le goût des dessins, plus intime et plus délicat que le goût des tableaux, offre à l'amateur des jouissances plus faciles, moins coûteuses, mais il l'expose aussi, faute de lumières suffisantes, à de terribles déceptions.

Allez à Florence, dirons-nous aux amateurs des dessins de maîtres, et courez bien vite aux trois petites salles que nous venons de parcourir ensemble. Certes, elles n'occupent qu'un espace bien restreint : pour le vulgaire, cela est bientôt vu. L'installation vous en paraîtra des plus simples. Il n'y a rien là qui ressemble aux somptueux salons où s'étale, sous de belles vitrines, la collection des dessins du Louvre; vous ne trouverez à Florence ni lambris dorés ni plafonds enluminés de couleurs éclatantes; mais vous y trouverez quelques chefs-d'œuvre qui doivent leur attrait à leur valeur intrinsèque, et non au luxe du cadre qui les entoure. Dans cet asile modeste, où le gros public ne va pas parce que rien ne l'y attire, vous passerez de douces heures en compagnie des grands maîtres, vous savourerez à loisir, loin des indiscrets, cette fleur du panier de l'art italien; et peut-être alors nous saurez-vous quelque gré d'avoir piqué votre curiosité en dressant l'inventaire de nos souvenirs.

LÉON LAGRANGE.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MUSÉE DE BRUXELLES

LES NOUVELLES ACQUISITIONS DE TABLEAUX DES MAITRES ANCIENS

On pourrait considérer les collections particulières d'œuvres d'art comme des musées provisoires formés par des hommes habiles et patients, pour aider tôt ou tard d'une manière délicate les gouvernements à compléter les musées définitifs. N'est-ce pas une quasi consolation pour le collectionneur d'espérer que tant d'œuvres inappréciables, réunies si difficilement, ne seront point de nouveau dispersées aux quatre coins de l'horizon, et qu'après le plaisir personnel goûté pendant une partie de son existence le plaisir public sera enfin satisfait ? Les ventes aux enchères, qui à la première réflexion paraissent attristantes, ont ce bon côté qu'elles mettent au jour des chefs-d'œuvre souvent oubliés, parfois inconnus, et qui bientôt vont prendre place dans les galeries publiques, où ils sont accrochés à demeure pour la grande satisfaction de tous.

Certains amateurs ont réalisé cette idée avec une noblesse et une intelligence rares. Ainsi, le musée d'Anvers, qui contenait déjà la donation Van Ertborn, si précieuse en tableaux du XVe et du XVIe siècle[1], s'est encore enrichi en 1860 de la collection intéressante léguée par mademoiselle Van den Ecke Baut. En Hollande, le noyau du musée de Rotterdam est composé de la donation Otto Boymans; Amsterdam a le musée Van der Hoop. Et sans doute on pourrait citer beaucoup d'autres exemples de la magnificence des amateurs d'art, assez heureux pour attacher leur nom à une propriété si laborieusement conquise, et qui leur donne ainsi une sorte de gloire impérissable.

Depuis deux ans, le gouvernement belge s'inquiète beaucoup de toutes les ventes qui se succèdent à des intervalles assez rapprochés. Il avait paru, pendant quelque temps, attendre naïvement la venue des donateurs. Fatigué sans doute d'attendre en vain, le voici qui dispute bravement aux amateurs les chefs-d'œuvre des vieux maîtres. Aussi, le musée de Bruxelles se complète peu à peu. Bientôt il comptera, si l'on continue à s'en occuper sérieusement, parmi les plus belles galeries de l'Europe.

Déjà aujourd'hui, si l'on avait fait un triage intelligent dans le nombre assez considérable des tableaux qui le composent, il rivaliserait avec les principaux musées des pays du Nord. Ce triage se fera; les attributions fausses disparaîtront, les copies et les médiocrités seront enlevées. En attendant que ce travail soit fini et que le catalogue de M. E. Fétis ait paru, il est bon d'informer les amateurs et les artistes que, dans le désordre des galeries, de nouvelles œuvres ont été provisoirement placées, et que ces nouvelles œuvres ont une réelle valeur.

1. Voir les articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. W. Bürger, sur le musée d'Anvers.

A la vente de la collection d'Anvers, qui a eu lieu les 22, 23 et 24 avril dernier, la commission du musée a acquis quatre tableaux, dont trois intéressants.

L'un, de Claude Gelée, représente *Énée et la flotte troyenne sur les côtes de Lybie.* Ce tableau, qui mesure 1m,11 de hauteur sur une largeur de 1m,58, « a fait partie du palais Falconieri, à Rome, et de la collection La Peyrière, vendue à Paris en 1824. Il est décrit au catalogue raisonné de Smith. » (Catalogue de la collection Baillie, rédigé par M. Étienne Leroy.)

Falconieri, La Peyrière et Smith même importeraient peu, si le tableau était mauvais. Les provenances et les lettres de noblesse sont excellentes sans doute, mais ne font pas un bon tableau d'un tableau médiocre. *Les Côtes de la Lybie,* sans être un des chefs-d'œuvre du Lorrain, tient parfaitement sa place entre les peintures plus robustes des Flamands et des Hollandais; mais c'est un autre charme, résultat d'un art tout différent, et dont on n'avait point encore ici de spécimen. Aussi, l'effet produit parmi les artistes est assez vif, et les disputes sérieuses, bien qu'on s'accorde à qualifier le Lorrain de vrai maître.

Un bout de mer bleue, entre un rocher énorme percé à jour sur le ciel, à gauche, et des côtes boisées à droite. La flotte d'Énée est au second plan, dans le détroit formé par le rapprochement des côtes et du rocher. La partie de droite, qui est la plus importante, est un paysage riche, aux lignes parfaitement équilibrées. Nature tout idéale rêvée par Claude après la lecture de l'*Énéide,* idéale surtout par l'exécution, car rien dans la composition n'est antiréel, si ce n'est au point de vue le plus absolu. A l'avant-plan, des accidents de terrain mollement accusés et un ruisseau qui les traverse, de droite à gauche, caché dans les broussailles. Plus loin, des collines couronnées de groupes d'arbres de la forme la plus élégante. Entre l'avant-plan et les collines, une étroite vallée, un vert pâturage où paissait tout à l'heure paisiblement un troupeau de cerfs. Le soleil est en plein ciel, finement voilé par un brouillard diaphane. C'est le matin. Énée et un de ses guerriers sont descendus à terre; Énée a tendu son arc, et tire sur le troupeau de cerfs. Le catalogue de M. Leroy dit que « le héros ne s'arrêtera qu'après avoir frappé d'un trait mortel sept des plus grands cerfs, nombre égal à celui de ses navires. » Les cerfs ne seront pas difficiles à « frapper, » car ils ont été taillés à Nuremberg et ne sauraient échapper aux flèches du héros.

La grande qualité de ce tableau, c'est qu'il est plein d'air; la ligne d'horizon de la mer est à une profondeur étonnante. Les arbres et les rochers, les vaisseaux et les broussailles sont enveloppés de cette atmosphère fluide, qui donne à tous les plans leur valeur relative. Longtemps contemplé, il devient doucement lumineux; les arbres s'éveillent et remuent; on entend le doux bruit de la mer. A l'avant-plan, les terrains et les broussailles sont noyés dans la pénombre; mais les objets se discernent peu à peu, et on distingue une touche assez molle, pour ainsi dire naïve, une facture précieuse qui est bien plutôt le résultat de la patience que de la volonté. Sans doute il importait peu au Lorrain de se montrer peintre énergique; ce qu'il voulait, c'est rendre l'impression produite sur son esprit par la lecture de l'*Énéide* ou de quelque autre poëme. Il était plein de la grâce antique; il a vécu parmi les dieux, les héros et les nymphes. Si les Grecs ont peint le paysage, c'est à coup sûr dans la manière de Claude Gelée. Ce paysage est beau de la même beauté qu'une idylle d'André Chénier, art devenu classique, resté charmant quand même, et qui quelquefois repose des crudités trop accentuées de certains artistes des époques modernes.

Quel contraste, par exemple, entre ces côtes de Lybie et le *Paysage* de Corneille

Huysmans! Et cependant Huysmans, comme le Lorrain, était à la recherche du grand style, et il rêvait bien plus souvent des sites italiens que des coins de terre plus modestes des environs d'Anvers, où il est né.

Il y avait déjà de Huysmans, au musée de Bruxelles, un paysage d'un effet extrêmement violent. On pourra maintenant étudier sa manière sous un aspect plus sage. Le paysage avec figures et animaux, qui vient de la collection Baillie, a cette harmonie de ligne et cette splendeur décorative qui caractérisent les tableaux des « Italiens du nord. » Mais les constrastes de lumière et d'ombre n'en sont point heurtés de manière à fatiguer la vue. Les grands arbres groupés à droite ne se détachent pas durement sur un ciel trop intense. Le tertre et les petits arbres de gauche, et le ruisseau où s'abreuvent un cheval et deux vaches, sont voilés d'une pénombre onctueuse. A l'avant-plan, trois vaches de grande dimension, dont une debout, rousse et blanche, en pleine lumière, et le vacher. Les animaux et les figures sont de Dirk Van den Bergen. La percée de ciel et le lointain, entre les deux plans qui composent le paysage, sont d'un ton clair et doux. Tout cela est vaillamment peint. Huysmans est un des derniers maîtres de la pléiade flamande qui commence à Rubens. Il est mort en 1727, en emportant « le secret » de ces paysages « historiques » où il y avait des qualités très-élevées, malgré leur trop d'apparat.

Ce paysage, un des plus grands du musée de Bruxelles, a 2m,16 de hauteur sur 1m,70 de largeur.

Quel que soit cependant son peu d'originalité, d'individualité, Huysmans vaut mieux cent fois que par exemple Adam Pynaker, qui ne rapporta d'Italie ni style quelconque, ni charme, ni rien de touchant et de sympathique, et qui y perdit cette chère naïveté, si bonne à conserver lorsqu'on veut avoir des rapports productifs avec les réalités vivantes. Pynaker, si minutieux, et qui paraît si sincère, est beaucoup moins vrai que le Lorrain et que Huysmans, bien qu'il s'attachât surtout à reproduire les arbres et les plantes selon leur essence, avec une science de botaniste.

La Chasse aux cerfs de Pynaker, acquise à la même collection Baillie, est une composition assez baroque. A l'avant-plan, trois arbres tortus, des hêtres, assure le catalogue de M. Leroy, dont on ne voit que les troncs : quelques feuilles se détachent sur le ciel, tout près de la bordure du cadre. Entre ces arbres, des broussailles sombres où se précipite un cerf poursuivi par des chiens et des chasseurs. Fond de campagne, avec un coin de bois, éclairé par le soleil couchant. Ciel d'un jaune cuivré, sans fluidité; nuages secs qui touchent aux arbres de l'avant-plan. Tout est métallique; la couleur agaçante repousse au lieu d'attirer. C'est de la peinture consciencieuse et désagréable; mais il paraît qu'un musée doit posséder un tableau d'Adam Pynaker.

Une marine de Ludolf Backuysen, *Une Tempête sur les côtes de Norvége*, n'est pas seulement importante par ses dimensions extraordinaires (3m, 57 sur 1m, 73); elle est dramatique autant, plus qu'une description littéraire. La mer se creuse en vallées, s'élève en collines effrayantes. Deux vaisseaux y sont ballottés furieusement; l'un est à gauche; l'autre, à droite, déjà démâté, va se briser sur les côtes rocheuses qu'on distingue vaguement au troisième plan. Le soleil se couche dans des nuages orageux, d'une forme superbe. Peut-être pourrait-on dire que cette marine est un des meilleurs tableaux de Backuysen. Comme dans toutes les compositions de ce maître, les ombres ont fortement poussé au noir; mais ici on n'ose presque s'en plaindre, car le ton généralement assombri donne à l'ensemble de l'œuvre un aspect tout à fait sinistre et grandiose.

Un grand tableau de genre, de Richard Brakenburg, *la Saint-Gilles*, n'est pas de ceux qu'on aime à analyser complaisamment. Qualités médiocres, harmonie fauve qui n'est pas sans charme, mais qui finit par fatiguer, comme tout ce qui est faux ; des bonshommes lourds et des enfants sans grâce ; des femmes qui sont plutôt des femelles: rien qui attache. Et, pour diminuer encore l'importance de ce talent de quatrième ordre, ou découvre qu'il n'est point personnel, et qu'il fait trop songer à Jean Steen et à Adrien Ostade, dont il est un diminutif très-faible. *La Saint-Gilles* vient de la collection de Coninck, de Gand, dispersée en 1856, et en dernier lieu d'un M. Devigne, qui l'a cédé au musée de Bruxelles. Mais un tableaux curieux et qui a une sorte de célébrité, c'est *la Corporation des Archers d'Anvers*, par Charles-Emmanuel Biset, aidé pour l'architecture par Ehrenberg, et pour le paysage par Emelraet. Il vient de la vente Lambert Nieuwenhuys, qui a eu lieu à Bruxelles il y a peu de temps.

Emmanuel Biset est peu connu. Ses tableaux sont rares. Les biographes qui le mentionnent le qualifient de débauché. Il a habité la France. Rentré en Belgique, on le nomma directeur de l'Académie d'Anvers, en 1674. Le tableau qui vient d'être placé au musée de Bruxelles est son chef-d'œuvre, toujours selon les biographes.

Ce qui est certain, c'est que cette *Corporation des archers d'Anvers* est d'une très-belle exécution. La composition en est à la fois simple et compliquée. Biset a représenté les membres de la corporation en façon d'allégorie : c'est la célèbre scène où Gessler, le gouverneur tyran de la Suisse, force Guillaume Tell à abattre d'une flèche la pomme posée sur la tête de son fils. La toile est presque tout entière occupée par un palais en marbre gris, à colonnades, qui ferait mieux à Venise qu'à Anvers ou en Suisse. A droite, il y a un coin de paysage montagneux. Au premier plan, rangés derrière une muraille à hauteur d'appui, en marbre orné d'armoiries, sont une partie des membres de la corporation, vêtus de noir comme des juges, et le doyen au milieu d'eux, seul assis. A droite, sur la même ligne et se détachant sur le fond de montagnes, un groupe d'autres membres qui représentent les officiers de Gessler. Guillaume s'apprête à tirer ; il est en avant de ce dernier groupe, en profil, tourné vers son enfant, qui, les yeux bandés, les mains derrière le dos, est debout à gauche, sur un petit tertre, presque vis-à-vis du doyen de la corporation. Les officiers de Gessler sont richement vêtus, chacun selon sa fantaisie; Guillaume Tell et son fils ont des habits clairs d'une forme tout à fait distinguée. En haut du palais, un Turc vêtu de rouge, coiffé d'un gros turban, figure sans doute Gessler.

Les personnages ont environ $0^{m},30$ de hauteur; peints avec une sobriété concise et vigoureuse, ce sont autant de portraits accentués aussi finement que ceux de Gonzalès Coques, à qui, du reste, le tableau était attribué lorsqu'il faisait partie de la collection du comte de Robiano, avant 1837. Toutes les petites têtes sont vivantes; le caractère s'y dessine avec une netteté et une sincérité expressives. La rangée des juges noirs ne fait point tache sur ce palais aux ombres transparentes, où l'air circule, où éclate le soleil. Est-il possible que le peintre de ces petits archers si fermement modelés fût un paresseux, dont l'inconduite est notée par les biographes? Le tableau a environ $2^{m},60$ de longueur, sur $1^{m},30$ de hauteur.

Quelque temps après que ces acquisitions avaient été faites par le gouvernement belge, arrivaient d'Italie plusieurs caisses pour le musée de Bruxelles, et les curieux apprenaient que ces caisses contenaient divers tableaux de l'école italienne.

C'est M. Jean Portaels, peintre d'histoire, membre de la commission du musée, qui expédiait de Rome ces tableaux.

Les écoles du Midi surtout sont mal représentées au musée de Bruxelles. Rien de l'école espagnole, si ce n'est un *Moine prêchant* attribué à Murillo, et des portraits d'infantes, catalogués assez légèrement sous le nom de Vélasquez. Ce serait donc vers Madrid qu'il faudrait maintenant envoyer un missionnaire artistique, fureteur, ardent et passionné. Quelques échantillons des écoles italiennes faisaient désirer depuis longtemps l'acquisition d'œuvres nouvelles qui relevassent dans l'esprit des Flamands ces maîtres illustres connus seulement ici par leur renommée, et dont le Louvre même ne possède qu'une réunion incomplète. Les tableaux si heureusement achetés par M. Portaels sont un noyau dont l'importance ne saurait être niée, et autour duquel viendront peu à peu se grouper les « découvertes » postérieures.

Les plus intéressants de ces tableaux sont deux pendants, de Carlo Crivelli, un des prédécesseurs les moins connus de Bellini, un des maîtres primitifs les plus caractéristiques de l'école vénitienne: une *Vierge avec l'Enfant* et un *Saint François d'Assise*.

Le Saint François est debout, vêtu de la robe grise à capuchon. Il a ouvert cette robe sur la poitrine, et il montre le coup de lance qu'il a reçu dans le côté, ainsi que les marques de son crucifiement imaginaire aux mains. Sa tête est de profil, tournée à droite; elle exprime une grande douleur. Il est posé sur une sorte de degré en marbre bariolé. La figure est sur fond d'or.

La Vierge, tournée en trois quarts à gauche, les yeux baissés, est assise sur une chaise haute, également posée sur un degré de marbre. Elle est coiffée d'une couronne d'or ornée de pierreries, qui se fond dans une auréole d'or dont la lumineuse circonférence se détache sur le ton gris foncé d'une barrière placée entre la Vierge et le dossier de sa chaise. Un voile d'un gris pâle, attaché à la couronne, descend jusque sur ses épaules. Sa tunique est de cette couleur rose foncé à lumières jaunes, qui était déjà alors particulière à l'école vénitienne. Son manteau, d'un bleu vert presque noir, doublé d'une étoffe d'un gris chaud uni, est semé de dessins d'or qui, à distance, font l'effet de cimiers héraldiques couronnés et empanachés. Elle soutient des deux mains l'enfant qui, debout, les bras croisés, la tête levée et les jambes écartées, a un air de matamore. Une pièce d'étoffe jaune verdâtre descend jusqu'aux genoux de ce bambino si fièrement campé. Ce panneau est signé en lettres majuscules gravées dans l'épaisseur du degré sur lequel la chaire est posée : CAROLVS CRAVELLVS VENETVS PINXIT, sur fond d'or comme le Saint François. Les personnages sont un peu plus petits que nature.

Caractère : grandeur et simplicité, surtout dans la Vierge. Le Saint François est plus sec et roide; la peinture en est plus mince et plus sauvage. Il ressemble à une de ces statues de bois qui ornent les autels gothiques. L'enfant a une pose prétentieuse, et le dessin de ses jambes est tourmenté et contorsionné comme si Crivelli était un peintre de décadence. Mais la Vierge est vraiment belle, sévère et sereine. L'austérité de Vinci s'y devine déjà. L'ensemble en est imposant, d'un ton fort et harmonieux, qui fait pâlir les peintures plus largement exécutées des maîtres du XVI[e] et du XVII[e] siècle. Le Titien aussi est là en germe.

Les rapports entre ces tableaux de Crivelli, et, par exemple, *la Légende du Comte*, de Stuerbout, sont surtout dans le procédé matériel, l'exécution tenace et méticuleuse, et l'aspect à la fois clair et vigoureux. Mais le style de Crivelli est plus élevé; la recherche d'un idéal tout autre que la sauvagerie et la familiarité flamande y est marquée déjà énergiquement. La tête de la Vierge de Crivelli est aussi belle, quoique moins vivace, que les têtes de Vierge de Raphaël; elle est plus digne et majestueuse : c'est bien la créature mystique rêvée par les imaginations religieuses du moyen âge. Les

Vierges flamandes du XVe siècle n'ont ni cette beauté ni cette distinction; ce sont plutôt des mères que des vierges. Les différences entre ces deux arts contemporains sont donc dans la manifestation de l'idée, et les rapports dans l'exécution matérielle. Autre nature, autres hommes, autre style : c'est logique. C'est à rapprocher ces deux arts que les maîtres flamands du XVIe siècle se sont usés sans profit pour personne et sans gloire pour eux-mêmes.

Entre ces deux panneaux de Carlo Crivelli est placée *la Vierge avec l'Enfant et Saint Jean*, également conquis par M. Portaels, et qu'on attribue au Pérugin.

La composition est dans un cadre rond d'environ 0m,90 de diamètre, qu'on dit être de Luca della Robbia. La Vierge est assise sur une sorte de banc en pierre d'un ton neutre; elle tient l'enfant sur ses genoux. Le Saint Jean est debout, les mains jointes, derrière le banc, à droite, touchant presque au petit Jésus. Fond de paysage. La Vierge a une tunique pourpre et un manteau vert foncé. La tunique de saint Jean est d'un rouge laqueux, presque noir. Le Jésus est tout nu.

Si Vinci est en germe dans la Vierge de Crivelli, Raphaël se pressent dans la Madone du Pérugin. Ici, où le Pérugin n'est guère connu, on lui attribue fermement ce tableau, à cause surtout de cette ressemblance positive avec le style gracieux que Raphaël tenait à la fois de son maître et de son individualité.

La tête de la Vierge remet en mémoire la Belle Jardinière et d'autres Madones de la première manière de Raphaël. C'est le même calme souriant, les mêmes traits purs; le nez et la bouche sont délicats; les joues sont pleines et jeunes, les yeux regardent en face. Un voile d'un blanc gris, léger comme les tissus de tulle, est noué naïvement de chaque côté de la tête, coiffure que Raphaël a souvent répétée. Les plis des vêtements sont sobres et souples. Les lointains montagneux du paysage et le ciel sont lumineux et profonds. A droite de la Vierge, à un plan assez éloigné, s'élève un petit arbre d'une élégance délicieuse. A sa gauche, sur le même plan à peu près, on voit un bout de rivière et un pont flanqué de deux tourelles. Les parties éclairées des arbres et les dessins des vêtements sont relevés de filets d'or. Pérugin est-il ce qu'on nomme un coloriste? Dans ce tableau, il a obtenu un ensemble de tons très-puissant, et qui ne le cède en rien aux véhéments harmonistes de Venise.

Le modelé des chairs est assez mou, et les formes n'ont point ces accents sans hésitation qui caractérisent le style des maîtres de tout premier ordre. Mais n'est-ce pas une raison de plus pour donner à Pérugin ce tableau, Pérugin marquant d'une manière parfaite la transition entre l'immobilité convaincue de l'école primitive et l'épanouissement de la Renaissance? Les peintres de transition n'affirment pas leur manière avec la même énergie que ces valeureux artistes, qui tout d'abord se servent des procédés de chacun pour manifester leurs impressions dans un mode nouveau. *Transformation*, n'est-ce pas dans les arts le synonyme de *progrès* dans la science sociale? Et le Pérugin n'est-il pas un peintre timide, comparé, par exemple, à Crivelli et à Jean Van Eyck, ou bien encore à Vinci et à Rembrandt?

Ainsi, le tableau que provisoirement on a signé Guido Reni, *l'Enlèvement des Martyrs chrétiens*, est d'une vaillance d'exécution qui montre à quels résultats peuvent parvenir des hommes intelligents sans génie, quand ils ont eu des initiateurs comme Titien, Corrège et Raphaël.

On connaît le Guide surtout comme un peintre habile, praticien consommé qui ne devait reculer devant aucune difficulté, assez mou et superficiel dans la forme, malgré une sorte de profondeur dans le coloris. Si cet *Enlèvement des Martyrs chrétiens* est

de lui, et qu'on connaisse d'autres de ses tableaux de cette même manière plus expressive et plus sentie, il faudra peut-être l'élever d'une coudée dans la hiérarchie de l'art.

La toile a environ $0^m,75$ de hauteur sur $0^m,65$ de largeur. Dans ce cadre étroit ont été groupés quatre hommes et un enfant.

La scène se passe au crépuscule, dans un lieu désert. Deux hommes, accompagnés par un petit garçon portant une torche, emportent le corps complétement nu d'un martyr. Derrière ce groupe, à droite et touchant au bord du cadre, couché dans un raccourci prodigieux, est un second cadavre nu dont les deux jambes et le bras droit sont seuls éclairés. Fond de murailles coupées par pans et par angles inégaux; ciel sombre où se lève une lune pâle. A l'horizon, vues par l'ouverture d'une arcade, des bandes d'or effacées, reflet du soleil couché.

Le tableau est vigoureux sans être noir, et d'un ton extrêmement imposant. Le cadavre qu'on emporte est éclairé en pleine poitrine et fait un point lumineux au milieu de la composition. Le dessin des figures est ferme, correct, et d'un style qui rappelle plutôt l'école de Rome que l'école de Bologne. La touche est appliquée dans la direction des muscles et des os avec une science et une certitude extraordinaires. Le contour est à la fois large et précis; sans malaise nulle part; on ne songe point à se rendre compte des raccourcis, tant ils sont justes. Ribera et Salvator ne sont pas plus peintres; Titien et Tintoret ne se sont pas montrés plus harmonistes dans leur gamme puissante. Si le Guide a fait beaucoup de tableaux de cette manière brillante et sérieuse, on l'a calomnié, et il vaut mieux que sa réputation.

Mais cet *Enlèvement des Martyrs chrétiens* est-il du Guide? Il y a eu tant de praticiens savants à l'école de Bologne[1] !

Un autre descendant et imitateur qui s'est contenté de la formule des maîtres, Hippolyte Scarcella, — Scarcellino de Ferrare, — admirateur des peintres vénitiens, n'avait point de tableau au musée de Bruxelles. A défaut des chefs d'école, les élèves sont les très-bienvenus. Au moins, nous pouvons chercher et trouver les consonnances que ce Scarcellino a adroitement empruntées à Titien et à Véronèse.

La Vierge et l'Enfant sont dans un lieu désert, au crépuscule. La Vierge est assise au premier plan, sur les roches; l'Enfant un peu en arrière, tout nu, sur un bout de linge étendu sur le sol. Presque tout le fond est rempli par des rochers sombres; un morceau du ciel, à gauche, est aussi sombre que les rochers.

L'enfant explique-t-il à sa mère les mystères de sa propre vie? Il semble parler d'un ton convaincu, avec éloquence, et la mère l'écoute dans un ravissement respectueux. Invention d'un artiste aux abois, qui ne savait plus se contenter des textes évangéliques, et qui pensait sans doute que l'histoire sacrée avait été trop fouillée pour qu'on y pût découvrir encore des motifs nouveaux. Dans les périodes de décadence, « le motif » prend ainsi des proportions beaucoup trop vastes, et l'expression y perd ce que le sujet gagne en ingéniosité, en grâces imaginaires.

Le tableau de Scarcella est donc un reflet intelligent de l'école vénitienne, avec un peu d'afféterie et de mignardise dans la tournure de la Vierge et le dessin de l'Enfant. Mais comment retrouver Scarcella, ou tout autre peintre, dans ces imitations?

Autre inconnu chez nous: Barthélemy Manfredi, élève du Caravage; élève de déca-

1. Je ne connais guère l'école italienne, et je n'ai point d'opinion en ce qui concerne *l'Enlèvement des Martyrs chrétiens*. Seulement, le nom de Guido Reni me fait un singulier effet, attaché à cette peinture et à ce style si viril.

dence aussi, conservant, comme Scarcella, des qualités d'exécution très-solides; mais la passion et l'honnêteté n'y sont plus; le chemin à parcourir est devenu facile et banal : la foule s'y précipite. *La Femme adultère,* en figures de grandeur naturelle, coupées au-dessus des genoux, est une composition sombre où les chairs éclatent durement. La pécheresse, décolletée et confuse, en costume moderne, est à gauche; un soldat tout vêtu de fer, et dont on voit à peine un morceau du visage et un bout de main, la tient à bras le corps; derrière eux, un Turc qui ne montre que sa tête coiffée d'un énorme turban. Le Christ, à droite, dans une pose de bonhomme indifférent, en profil; il a les cheveux et la barbe noirs : c'est un assez beau garçon, vulgaire. Derrière lui, un vieillard et un jeune homme, pour la symétrie des groupes.

Le tableau a de l'aspect : Manfredi savait peindre. Mais cette femme adultère ne dit pas qu'il eût un style personnel; rien de ce qui captive, ni grâce, ni vraie énergie, ni majesté, et surtout nulle bonhomie : tout est dans la brosse. Les œuvres de ces maîtres de sixième ordre, dans les musées sérieux, font de belles taches de couleur, rien de plus.

Le portrait d'un Michel-Angelo Cambiaso, attribué à Raphaël Mengs, et un portrait de jeune homme qui fait tout d'abord prononcer le nom de Rigaud, le peintre français, terminent la liste des tableaux achetés à Rome par M. Portaels.

En Belgique, Raphaël Mengs est presque aussi inconnu que Manfredi et Scarcella. Ce ne sont là que des noms lus dans les ouvrages de critique ou les biographies. Si le portrait du seigneur Cambiaso est de Mengs, on ne comprend guère tout le succès que ce peintre eut en Allemagne, en Italie et en Espagne. Le Cambiaso est une peinture maladive, féminine, mince. Le père de Mengs était peintre de pastel; le talent de son fils s'en ressent trop. Et, cependant, l'image du seigneur Cambiaso est assez finement exprimée, et caractérise, mais timidement, l'homme qui a posé devant l'artiste allemand. On pourrait dire que c'est une photographie que le temps a effacée. D'amples habits en velours et satin rouge seraient peut-être d'une tonalité agréable si Mengs n'avait mis pour fond à son portrait une draperie d'un vert déteint, cru et disparate. Le seigneur Cambiaso tient à la main une lettre sur laquelle on lit la suscription suivante : *A sua serenità il serenissimo Sig. Michel-Angelo Cambiaso.*

Le portrait de jeune homme, encore sans paternité, est de beaucoup meilleur; c'est le buste, sans main, d'un garçon de vingt ans, dont les cheveux noirs tombent gracieusement jusque sur les épaules. Habit d'un jaune grisâtre à dessins de soie jaune clair; grand rabat de dentelles à larges fleurs. Physionomie très-vivante et sympathique; peinture sobre, modelé large et juste. L'acquisition est loin d'être mauvaise.

On peut voir par cette analyse que les nouveaux tableaux du musée de Bruxelles augmentent son intérêt et sa valeur dans une proportion sérieuse. Crivelli, Pérugin, le Guide ou quiconque a peint *l'Enlèvement des Martyrs chrétiens,* Claude Gelée et Huysmans, Backuysen et Biset sont des noms qui feraient honneur aux premiers musées du monde. Scarcellino et Manfredi ne sont point de trop mauvaise compagnie. De tels descendants font davantage encore respecter les aïeux, et c'est là une qualité qui rend indulgent pour bien des défauts. Ni Pynaker, ni Mengs, ni Brakenburg ne sont des maîtres. Mais y a-t-il donc au monde une classe de privilégiés dans laquelle tous les appelés sont des élus?

ÉMILE LECLERCQ.

LES NOUVEAUX THÉATRES

Peu de constructions ont autant préoccupé l'attention publique que les deux théâtres de la place du Châtelet, et il y en a peu qui aient été si défavorablement jugées alors qu'il était équitable d'attendre que leur achèvement permît de les voir, non pas telles que l'architecte les avait rêvées, mais telles que les caprices administratifs ont permis de les réaliser ; car, aujourd'hui plus que jamais, on a la prétention d'acquérir le goût en même temps que la fonction, et de tout savoir sans avoir jamais rien étudié.

Tels qu'on les voit enfin, après tous les remaniements qu'on leur a fait subir, les deux théâtres sont, à notre avis, de fort inégale valeur, le théâtre du Cirque étant de beaucoup supérieur au Théâtre Lyrique. Les deux façades cependant sont semblables dans leurs divisions principales et dans leurs masses; mais l'une est ouverte, l'autre est fermée. Quant aux façades latérales, ce sont celles de maisons particulières, un peu plus lourdes que de raison, et d'une monotonie que ne justifie point la destination des deux monuments. L'on a voulu cependant, mais après coup, mouvementer un peu celle du théâtre du Cirque en y accolant quelques pilastres et en faisant saillir quelques balcons. De plus, la masse des immenses combles cintrés, bien qu'on les ait diminués en les terminant par des croupes, étant hors de proportion avec ce qui l'entoure, rompt désagréablement la ligne des maisons du quai. C'est lourd plutôt que grand.

La façade du Théâtre Lyrique se compose de deux pavillons d'angle faisant une légère saillie sur un corps principal ouvert d'arcs surbaissés au rez-de-chaussée et d'arcs plein cintre correspondants au premier étage. Une galerie couverte, fermée par des plates-bandes que supporte une colonnade, règne au-dessus et forme l'attique. En arrière s'élèvent les combles du théâtre. A chaque extrémité de ces derniers se dresse un groupe formé de deux enfants assez mal bâtis, avec de grandes jambes maigres qui se profilent sur le ciel.

Louons l'architecte de n'avoir point menti, dans cette façade, aux principes de la construction, et d'avoir franchement accusé les méthodes de bâtir employées. Tout autre eût mis des plates-bandes appareillées supportées par des colonnes ; M. Davioud a osé mettre des arcs surbaissés, ou plutôt des portions d'arc supportées par des piliers. Au premier étage, ce sont de grands arcs en plein cintre dont l'archivolte continue le profil des pieds-droits. Malheureusement, on a enlevé toute fermeté à ce profil en sculptant le tore saillant qui en forme le motif principal. Ici, M. Davioud a cru s'inspirer des exemples fournis par l'architecture romane, mais il a oublié que dans les constructions de cette époque qui présentent des colonnes ou des tores sculptés, des moulures lisses, détachées de ceux-ci par de profondes scoties, les encadrent toujours et accentuent le profil général.

Ce sont bien aussi des architraves formées d'une seule pierre qui reposent sur les colonnes de la galerie, et, comme elles n'ont à supporter que le poids de la corniche, il n'y a pas lieu de craindre qu'elles ne puissent résister.

Un balcon en pierre ajourée occupe les entre-colonnements, et, diminuant de toute

sa hauteur celle des colonnes, alourdit singulièrement celles-ci et leur enlève toute proportion. Elles ont sans doute le module exact qui appartient à leur ordre, mais le rapport entre leur hauteur et leur diamètre est rompu par ce lourd balcon tout apparent. Cette partie nous semblerait devoir beaucoup gagner par la substitution d'un appui-main en fer forgé à la pierre sculptée.

Deux petits corps avancés, percés d'une arcade au rez-de-chaussée, d'une fenêtre à balcon au premier étage, et sculptés d'un trophée au niveau de l'attique, encadrent cette façade ; mais ni leur saillie ni celle de leurs pilastres d'angle ne sont assez prononcées pour donner de la vigueur à l'ensemble et lui imprimer un caractère de force suffisant.

Au-dessus des fenêtres de ces pavillons, à la place des trophées que l'on voit aujourd'hui, on avait encastré de grands disques en faïence émaillée, peints de figures allégoriques en bleu sur blanc, exécutées par M. Devers. Ces disques concaves, largement traités, avaient un grand caractère monumental. On devait rappeler leur coloration par d'autres faïences incrustées dans la gorge des arcs du premier étage ; non-seulement on n'a point mis ces plaques, mais encore l'on a enlevé les disques, brisé les ornements en pierre très-bien exécutés qui les entouraient, incrusté d'autres pierres et sculpté d'autres ornements qui ne valent pas les premiers.

Tandis que l'on opérait ces changements sur la façade du Théâtre Lyrique et sur celle du théâtre du Cirque, sait-on ce que l'on faisait sur cette dernière ?

On y peignait les murs et la voûte de la loge ouverte au premier étage, au-dessus de la galerie du rez-de-chaussée. Les faïences des disques, d'autres faïences que l'on aurait placées ailleurs, se fussent merveilleusement accordées avec ces peintures, qu'il eût peut-être été plus convenable de faire aussi sur terre émaillée. On eût ainsi concilié l'éclat, la durée et la propreté. Mais cela n'a pas plu à l'Hôtel-de-ville, et il a fallu renoncer à essayer la réalisation d'une architecture polychrome adaptée à notre climat. On devait s'y attendre après le brutal enlèvement des laves émaillées du porche de l'église Saint-Vincent-de-Paul, qui, il est vrai, n'avaient rien de monumental dans leur style comme dans leur exécution.

La principale différence entre la façade du Théâtre Lyrique et celle du théâtre du Cirque consiste en ce que les arcades du rez-de-chaussée et du premier étage ne sont point fermées par des portes ou par des vitrages. Au premier, une terrasse couverte, qui rappelle la tribune des Lanzi à Florence, s'étend en avant du foyer et communique avec lui. Une terrasse sous le ciel, avec balustrade d'appui ornée de statues, couvre le foyer et la tribune, en avant des combles.

On pourrait croire que ces deux théâtres étant isolés possèdent des dégagements latéraux propres à empêcher tout encombrement à l'entrée et à la sortie, et que des galeries couvertes ont été réservées pour le public qui attend l'ouverture des portes Il n'en est rien pourtant, le terrain est trop coûteux à Paris pour que l'on en use ainsi. Des boutiques, que l'on essayera de louer le plus cher possible, et un hôtel, occupent les façades latérales; des cafés sont établis dans les pavillons d'angle, de telle sorte que tout le service se fait, non pas sur les façades tout entières, mais bien seulement sur la partie centrale de celles-ci. Piétons et voitures arrivent pêle-mêle au Cirque, sans que l'on puisse descendre à l'abri.

Au Théâtre Lyrique, on doit appliquer une marquise parasite. Ayant supprimé les entrées latérales, on a supprimé du même coup tous les motifs d'architecture qui pouvaient garnir les façades où elles auraient été ouvertes. Quant à la « queue, » on croit

la supprimer par un simple arrêté. La location de toutes les places est facultative, sans augmentation de prix. Cette mesure nous semble excellente ; mais voici ce qui arrive : au lieu d'être assiégées une seule fois chaque jour par la foule, les portes le sont deux fois, le matin et le soir. Alors le public est contraint par la police à former des « queues » qui débordent, au Cirque, de la galerie d'entrée, et qui déborderont, au Théâtre Lyrique, de la marquise. A vouloir faire des monuments « de produit, » on risque fort de faire des monuments manqués.

Les deux salles sont construites sur des principes différents. Tous les rangs de places, divisés en loges, sont, au Théâtre Lyrique, en encorbellement sur le mur de précinction. Des salons précèdent toutes les loges. Une galerie de deux rangs de stalles règne en avant du premier rang. Le tout s'arrête contre les avant-scènes peu saillantes, mais décorées avec luxe, et ornées de grandes figures en relief. On remarque encore là cette timidité, ce défaut d'accent que nous avons indiqués dans les pavillons d'angle des façades.

Le dernier amphithéâtre, le seul rang de places qui ne soit point en saillie, s'étage en arrière de petits arcs supportés par des pilastres en fonte. Ces arcs pénètrent dans la voussure du plafond. Un vitrage en verre blanc dépoli, où courent quelques arabesques de couleur, forme ce plafond et tamise la lumière de plusieurs couronnes de gaz placées dans les combles, en dessous d'un immense réflecteur. Ce mode d'éclairage a parfaitement réussi; sa lumière, vive et diffuse tout ensemble, ne donne aucune de ces ombres portées verticales qui accusent trop les traits, au grand désavantage des spectatrices.

Des figures de femmes, peintes sur un fond d'or chargé de rinceaux, occupent la voussure et alternent avec des médaillons où sont peints de profil les grands compositeurs morts. Une seule exception a été faite en faveur de Rossini. Cet hommage rendu au grand maëstro italien ne serait que justice, s'il n'était point une injustice pour le compositeur français Adolphe Adam, qui a longtemps soutenu le Théâtre Lyrique de son argent et de son talent, et qui est mort à la peine, doublement épuisé.

L'intérieur du Théâtre Lyrique, où l'or domine sur le blanc ou sur des couleurs à tons très-adoucis, est d'un charmant effet.

La salle du Cirque n'a qu'un rang de loges. En avant, un immense amphithéâtre s'avance jusqu'aux derniers rangs de l'orchestre, cachant entièrement le parterre qui n'a point vue sur la salle et qui n'aperçoit qu'une zone de la scène, absolument comme un homme placé dans une cave ne voit, à travers le soupirail, qu'une bande de la rue. Ce parterre est entièrement sacrifié ; aussi préférerions-nous ne jamais assister à une représentation de *Rothomago* que d'y assister à des conditions pareilles.

Au lieu d'être placées en encorbellement comme au Théâtre Lyrique, toutes les places sont en arrière de la construction en fonte qui supporte les planchers et la voûte. Ici, ce sont de grands arcs qui pénètrent dans la voussure qu'ils soutiennent, en avant d'un immense amphithéâtre dont les gradins montent à des hauteurs vertigineuses. Mille spectateurs peuvent y tenir. Ces grands arcs pénètrent dans une construction voûtée du côté de la salle, si elle monte d'aplomb du côté des spectateurs; ces arcs donc sont plus épais à la clef qu'à leur naissance, où ils n'ont guère que les dimensions exiguës du chapiteau d'une colonne en fonte. Il en résulte un effet de porte-à-faux assez désagréable, qui est augmenté par le ton sombre de ce grand vide où l'œil pénètre à travers les arcs. Quelques draperies suspendues à leur cintre atténueraient peut-être cet effet extrêmement fâcheux.

Nous ferons encore remarquer que ce système a le défaut de cacher la scène à un grand nombre de spectateurs, et que, dans un théâtre populaire surtout, il aurait fallu favoriser ces places en adoptant une disposition qui rappelât les immenses arches de l'Opéra.

Notons que chaque intervalle des supports principaux est divisé par une petite colonne qui s'arrête au dernier rang des places; des arcs surbaissés, en fonte évidée, relient toutes ces colonnes entre elles et supportent les balcons. Construction rationnelle et bien entendue.

Des génies alternant avec des cartouches occupent la voussure. Le mode d'éclairage est le même qu'à l'autre théâtre, mais il n'y a point d'avant-scènes. Une large bordure en biseau, semblable à celle d'un tableau, encadre la scène. Comme le Cirque est, en effet, un théâtre à « tableaux, » on a prétendu séparer complétement la scène des spectateurs, et éviter autant que possible les vues obliques sur les coulisses. Mais rien ne contre-butant les balcons qui meurent en s'arrondissant vis-à-vis de ce biseau, le résultat nous semble moins satisfaisant que dans le système ordinaire.

La suppression du lustre, dont il convient de dire un mot, n'a pas seulement pour but de ne point gêner une partie du public; on a changé ainsi les conditions d'acoustique et de ventilation des salles de spectacle. Comme la *Gazette des Beaux-Arts* l'a déjà expliqué à propos du livre de M. E. Trélat, *le Théâtre et l'Architecte*, une grande partie du son émis sur la scène est entraîné par l'énorme courant d'air qui, dans les anciennes salles, s'engouffre dans le trou du lustre. Dans le système actuel, le départ de l'air se fait par des trémies qui ont leur ouverture au fond des loges et dans le plancher de l'orchestre et du parterre. L'appel y est fait par la chaleur que produit la combustion du gaz qui éclaire la salle. L'air de renouvellement, chauffé en hiver, frais en été, débouche par un large conduit placé derrière la rampe, ainsi que par des ventouses qui règnent à la base des balcons. De plus, au Cirque, il arrive de l'air à travers les découpures de l'encadrement de la scène.

Peut-être faudra-t-il également appliquer ce système au Théâtre Lyrique, et supprimer le conduit placé entre les musiciens et la rampe. Ce conduit a l'inconvénient d'éloigner les acteurs des spectateurs, et de les empêcher, suivant eux, de se mettre en communication avec le public.

Il peut avoir aussi le défaut de rabattre le son de l'orchestre dans les ventouses d'appel placées sous les spectateurs du rez-de-chaussée, et d'enlever à ce dernier une partie de sa sonorité. L'expérience en décidera.

On arrive au rez-de-chaussée par deux beaux escaliers droits montant de chaque côté du contrôle, puis de larges escaliers latéraux donnent accès aux places supérieures. En avant des premières règne le foyer, orné de deux belles cheminées monumentales et décoré de peintures imitant la tapisserie. Enfin la loggia de la façade communique à ce foyer; ses peintures, ainsi que celles du foyer, ainsi que celles des deux salles et de leurs rideaux, sont dans des tons adoucis parfois jusqu'à être inconsistants. Là, comme dans la construction, l'on sent un défaut d'audace et une gêne qui nuisent aux qualités réelles de ces monuments dont on a dit trop de mal pour que nous n'en disions pas un peu de bien.

Un autre théâtre dont on s'est beaucoup moins occupé est celui du square des Arts et Métiers, où la Gaîté continuera ses larmoyants succès. Il est aujourd'hui bâti et livré au public, et sa façade fait grand honneur à son architecte, M. Cusin.

Cinq arcades à claveaux en bossages s'ouvrent au rez-de-chaussée, supportées par

des piliers carrés. Au-dessus règne un balcon, en saillie légère, en arrière duquel règnent cinq arcs profonds supportés par des colonnes en marbre rouge avec chapiteaux en bronze. Ces arcades éclairent le foyer.

Au-dessus une petite galerie à plein cintre, dont les arcs portent directement sur les chapiteaux des colonnes qui les supportent, règne à l'aplomb des trois travées centrales. Des panneaux à cartouches l'accompagnent au-dessus de chacune des travées latérales. Un groupe de trois figures colossales surmonte cet attique en avant d'un comble orné.

A droite et à gauche de cette façade, terminée par deux pilastres, on a élevé deux constructions monumentales qui en rappellent les divisions principales, mais qui sont destinées à être des habitations particulières.

Outre que cette construction est très-mouvementée, les marbres rouges des colonnes, ceux plaqués dans les tympans des arcs, dans les cartouches et dans les frises contribuent encore à lui donner de la couleur. Nous trouvons seulement ces colonnes trop trapues, leurs chapiteaux trop bas. Cette partie manque d'élégance.

Nous voici donc enfin, aux théâtres de la place du Châtelet et à celui du square des Arts et Métiers, délivrés des plates-bandes appareillées. Partout l'arc est employé, et il faut savoir quelque gré de ce résultat à l'archéologie, qui s'est assez essoufflée à montrer le ridicule de l'imitation de l'architrave antique, péniblement exécutée en petits matériaux, au lieu d'être comme jadis formée d'une seule pierre. Seulement, puisque l'architecte du théâtre de la Gaîté était en si bonne voie, et qu'il faisait poser ses arcs du premier étage sur des colonnes, et non pas à côté comme dans les amphithéâtres romains, pourquoi a-t-il mis un entablement inutile par-dessus ses chapiteaux, tandis qu'il a osé le supprimer dans la galerie supérieure ? Logique en haut, pourquoi ne l'a-t-il pas été en bas, et quelle raison l'a rendu inconséquent avec lui-même ?

Les profils de cette construction un peu éclectique sont généralement ceux de l'école néo-grecque, un peu sèche et précieuse; mais ils sont étudiés avec soin, et forment un heureux ensemble. Le vestibule, ainsi que le foyer, sont fort beaux, trop beaux peut-être; leurs lustres et leurs candélabres, etc., montrent dans M. Cusin un artiste soigneux du détail, en même temps que de l'aspect général.

Des peintures de M. Jobbé-Duval ornent le foyer et les avant-scènes de la salle. Cette salle, un peu trop haute pour ses dimensions, est d'un éclat fort convenable et tel qu'il convient à ce théâtre. Les avant-scènes, encastrées dans des colonnes ornées qui supportent des statues, sont un peu mesquines, bien qu'on ait prétendu expliquer l'exiguïté de cette décoration en lui faisant simuler le métal. Nous ne saurions approuver non plus l'ornement formé d'un quadrillé, comme celui d'un vitrage, qui remplit le vide entre l'encadrement de la scène et la vousssure qui va de l'une à l'autre avant-scène. Il y a là quelque chose qui semble fait à la hâte et moins étudié que le reste de l'ornementation.

L'éclairage est établi sur le même principe que celui des théâtres de la place du Châtelet, mais avec de grands perfectionnements.

Au lieu d'être couverte par un plafond entièrement vitré, dont l'aspect est trop uniforme, la salle de la Gaîté est fermée par une coupole surbaissée, au centre de laquelle fait saillie un large disque, comme l'ombilic d'une patère. C'est ce disque, où le verre dépoli et le cristal à facettes se combinent, qui laisse passer une partie de l'éclairage. Une autre partie forme des foyers lumineux à la base de la coupole. Ce sont des demi-cintres garnis également de verre dépoli et de cristal à facettes. Enfin,

des disques en verre brillent dans la région moyenne de la coupole. Celle-ci figure les bandes d'un *velum* avec arabesques en relief. Médiocrement éclairée, la couleur brun-jaune dont elle est peinte y prend un ton foncé, plus foncé que le ton général de la salle, de telle sorte que la couleur des supports est moins solide que celle de la partie supportée.

La ventilation, exécutée par M. d'Hamelincourt, qui a également fait celle du nouveau Théâtre Lyrique, combine deux systèmes. En hiver, l'air extérieur chauffé par les calorifères est lancé dans la salle à la base des balcons. L'appel de l'éclairage le fait sortir par les trémies distribuées sur le sol du rez-de-chaussée et au fond des loges. En été, le chauffage étant nécessairement supprimé, la différence de température entre l'air extérieur et l'air intérieur étant peu sensible, l'appel est moindre ainsi que le tirage dans la cheminée qui surmonte l'éclairage. Il faut donc augmenter la surface d'arrivée de l'air. C'est à quoi M. d'Hamelincourt a pourvu en mettant l'air extérieur directement en communication avec l'encadrement de la scène. Cette ventilation est supprimée en hiver. On a aussi fait disparaître le canal d'arrivée placé entre la rampe et l'orchestre dont nous avons dit les inconvénients possibles. En été, la quantité d'air sortant de la salle par la cheminée d'appel est de 80,000 mètres cubes environ par heure, soit 45 mètres cubes par spectateur.

Tandis que ces théâtres nouveaux se bâtissaient, on élevait une nouvelle façade à la Comédie-Française; mais là, M. Chabrol se bornait à copier les dispositions adoptées par Louis sur la rue de Richelieu, en les enrichissant de quelques détails choisis avec soin. Vraie façade de prison cellulaire, avec ses petites fenêtres et ses nombreux étages, elle pouvait convenir pour une rue, mais elle n'est guère monumentale pour figurer sur une place. Les nécessités des distributions intérieures, affectées à l'administration et aux loges des acteurs, ont empêché de songer aux grandes divisions nécessaires pour former un monument. M. Chabrol a dû s'y résigner avec peine, car, dans les parties en retraite qui sont à l'angle de la rue de Richelieu et à la rencontre du Palais-Royal, il s'est empressé de remplacer par un ornement plein les demi-fenêtres de l'entre-sol placé entre le premier étage et le second, et l'on peut reconnaître quelle fermeté ces parties de la nouvelle façade ont immédiatement gagnée.

Mais sur le corps principal, il a fallu conserver ces mezzanines et couper même le premier étage par un entre-sol. L'obligation où l'on a été de dissimuler l'épaisseur du plancher a fait diviser par un « bois » très-épais et très-apparent le vitrage des grandes fenêtres de cet étage. Un lourd balcon en cache, de plus, la moitié inférieure; de telle sorte que tout est là en fractions d'étage, pesant lourdement sur les grêles colonnes des galeries qui n'en peuvent mais sous cet entassement. Il nous semble qu'on a même légèrement retaillé, c'est-à-dire diminué de diamètre, les colonnes de la rue de Richelieu, lorsque l'on a mis l'ancienne façade en harmonie avec la nouvelle. Pour le Palais, on s'est contenté d'un simple lavage.

Il serait temps de s'arrêter dans la voie déplorable des grattages, et de ne plus appliquer de rajeunissement forcé à nos monuments. Pour peu que cela continue, les colonnes, les chapiteaux, les corniches, les moulures changeront de module, de profil et de dimensions. On n'a enlevé, dira-t-on, qu'un demi-centimètre sur la pierre, ce qui fait déjà un centimètre pour chaque colonne. Mais recommencez, et de centimètre en centimètre que deviendront ces colonnes et, qui pis est, toutes les proportions ainsi que la solidité de l'édifice?

Il vaut mieux conserver que restaurer, restaurer que rebâtir, disaient avec une

énergique concision les instructions de l'ancien comité des arts et monuments. Telle n'est point aujourd'hui la méthode de la direction suprême des monuments de Paris Plaignons les monuments. ALFRED DARCEL.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

LES CONCOURS. — LES ENVOIS DE ROME

Bien que les concours qui ont eu lieu le mois dernier à l'École des beaux-arts n'aient pas été plus intéressants qu'à l'ordinaire, nous connaissons trop bien nos devoirs pour ne pas dire quelques mots de cette lutte de plus en plus inoffensive. Dans son numéro du 1er octobre, la *Gazette* a déjà fait connaître le résultat des concours d'architecture, de sculpture et de gravure. L'Académie a trouvé le moyen de répartir entre les concurrents trois premiers grands prix, cinq seconds prix et plusieurs mentions honorables. La peinture n'a pas été aussi bien traitée. Il s'agissait, chose grave ! de représenter *Véturie aux pieds de Coriolan*. Les élèves n'ont pas été heureusement inspirés, ou, pour mieux dire, ils ne l'ont pas été du tout. Le grand prix n'a pu être décerné : le jury s'est contenté d'accorder un *premier second prix* à M. Loudet, élève de MM. Léon Cogniet et de Bonnefond, et un *deuxième second prix* à M. Monchablon, élève de MM. Gleyre et Cornu. Une mention honorable a été attribuée à M. Regnault. L'Académie aurait peut-être aussi bien fait d'annuler le concours et de le remettre à l'an prochain ; car, on ne doit pas hésiter à le dire, les tableaux des élèves de l'École étaient également malheureux. La vulgarité des types, l'absurdité tragi-comique des attitudes, la discordance des couleurs, enfin l'infirmité des compositions exposées ont rempli de tristesse les cœurs naïfs qui s'intéressent encore à Coriolan, et les esprits candides qui s'obstinent à penser que, pour traiter de pareils sujets, il faudrait savoir au moins la grammaire de la peinture.

En résumé, le concours le plus sérieux a été celui de sculpture. C'est un joli motif virgilien que la jeune figure d'*Aristée pleurant ses abeilles*. Les concurrents, surtout MM. Hiolle, Fesquet et Deloye, se sont convenablement disputé le prix, et M. Hiolle, qui l'a obtenu, l'a incontestablement mérité; car, sans avoir beaucoup de physionomie, son *Aristée* montre de la jeunesse et de l'élégance, le petit berger est posé avec goût, et il pleure ses abeilles comme il doit les pleurer, c'est-à-dire sans exagération et sans violence. Le prix a paru bien donné.

Il n'en a pas été de même pour le concours d'architecture. Les élèves avaient à construire sur le papier un palais pour le gouverneur général de l'Algérie. Le sujet n'était pas mal choisi; mais l'Académie ayant cru devoir accorder le premier grand prix à M. Chabrol, cette décision a été de la part des autres concurrents l'objet d'une protestation que la plupart des journaux ont publiée. Il serait trop tard aujourd'hui pour revenir sur ce fâcheux incident. Mais il n'est pas inutile de dire que la réclamation des jeunes architectes, formulée avec beaucoup de mesure et de gravité, a trouvé de nombreux adhérents parmi les curieux qui ont pu se rendre compte du résultat du concours. Il est manifeste, même pour un profane, que la composition de M. Chabrol est d'une parfaite banalité, et qu'elle ne présente aucun caractère. Les dessins exposés par les autres concurrents, notamment par MM. Brune et Dutert, qui ont obtenu les seconds prix, étaient évidemment mieux compris dans leur élévation; il ne leur avait

pas échappé qu'un palais à construire en Algérie doit nécessairement se rapprocher par son style des monuments arabes qui couvrent le sol du pays. Cette idée, qui se présente naturellement à tous les bons esprits, et qui paraissait devoir faire préférer leurs compositions, leur a au contraire été fatale. Il se pourrait donc, ainsi que l'écrivent les élèves de la section d'architecture, que l'Académie eût mal jugé le concours. Nos souvenirs nous permettent d'ajouter que ce regrettable malentendu ne se produit pas pour la première fois.

Et, cependant, il est de toute évidence que le jury d'examen a un intérêt véritable à distribuer équitablement les récompenses, car son indulgence a envoyé à Rome depuis dix ans bien des écoliers qui n'étaient pas dignes de cet honneur, si l'on en juge par la médiocrité des ouvrages qu'ils y exécutent. L'exposition des tableaux et des statues qui nous arrivent chaque année de notre colonie italienne est bien faite pour lasser la patience du public, qui se rend par habitude à cette fête mélancolique, et qui en revient désenchanté. Voyez un peu les envois de 1862! On avait pu espérer un instant que M. Didier serait un paysagiste; son *Horace enfant* est absolumeut nul. Rien à dire non plus du *Berger Faustulus*, de M. Michel, et de la *Dalila* de M. Ulmann. M. Sellier a envoyé une copie d'un fragment des *Sibylles*, de Raphaël, à l'église Santa Maria della Pace. M. Sellier, nous avons déjà eu occasion de le dire, nous inquiète au dernier degré. Il a imaginé un procédé de peinture au pointillé, qui ne lui réussit nullement; le modelé et le dessin intérieur se perdent sous l'effort de son pinceau amolli. Sa copie des *Sibylles*, prodigieuse d'inexactitude, est veule et inconsistante. A qui M. Sellier espère-t-il faire croire que Raphaël ressemble à l'Albane?

Le tableau de M. Clément, *la Mort de César*, n'est pas achevé. Il serait donc prématuré de juger aujourd'hui cette peinture, que nous reverrons sans doute au Salon, et qui s'y montrera dans des conditions meilleures. Quant à présent, et malgré la violence de certaines attitudes académiques, le tableau de M. Clément est extrêmement froid. L'idée de concentrer la lumière sur la statue de Pompée, au pied de laquelle on égorge César, est d'une mesquinerie qui a frappé tout le monde. Les robes blanches des sénateurs agglomérés constituent, dans la coloration de l'ensemble, une dominante d'un gris sale tout à fait monotone et fâcheuse... Mais cette peinture, nous l'avons dit, n'est pas terminée, et notre critique doit attendre quelques mois encore, sans oublier d'ailleurs que M. Clément est l'auteur de cette *Femme romaine* qui réussit si bien au Salon de 1861.

M. Henner, qui jusqu'à présent avait peint avec une grande mollesse, a su affermir son pinceau, tout en serrant la ligne de plus près. Son *Baigneur endormi* est charmant. L'enfant, dont la pâle nudité se réchauffe çà et là de tons doucement ambrés, est étendu sur des draperies où les blancs se mêlent aux bruns vigoureux, et il dort sous l'ombre légère d'un figuier aux larges feuilles. Cette figure est très-bien comprise pour la couleur et pour la lumière; le modelé d'ailleurs est ferme dans sa douceur, le dessin est vrai sans être inélégant. Par cet heureux tableau, M. Henner se fait pardonner bien des fautes.

Les graveurs, MM. Dubouchet et Miciol ont envoyé des dessins nombreux, mais très-faibles. M. Gaillard, dont le noviciat vient de s'achever, a exposé une gravure ébauchée d'après la *Vénus* de Titien, et des aquarelles très-intéressantes d'après des peintures décoratives de Pompéi.

Les envois des sculpteurs nous ont paru singulièrement insignifiants. Le *Corybante*, de M. Cugnot, présente quelques détails bien traités; mais il est disgracieux dans son

attitude : c'est une figure mal posée qui menace d'écraser le spectateur. Quant au *Joueur de flûte*, de M. Maniglier, est-ce vraiment la peine d'aller passer cinq ans à Rome pour en rapporter une pauvre imitation du *Flûteur* de Coysevox ?

En résumé, si l'on en excepte *le Baigneur endormi*, de M. Henner, les envois de cette année ne nous ont rien montré de bien saisissant. Les curieux se sont cependant portés en foule à l'École des beaux-arts. Pourquoi ? on ne saurait le dire ; mais il faut croire que la jeunesse, même en ses plus fâcheuses inexpériences, conserve un charme victorieux, une séduction éternelle. Le public semble d'ailleurs convaincu que la vue d'une œuvre vigoureuse, éclose par hasard sous le soleil de Rome, viendra le consoler tôt ou tard de plusieurs années de stérilité et de mécomptes. P. M.

LIVRES D'ART.

Simples Notes sur deux projets de Bibliothèque et de Musée pour la ville de Grenoble, *par M.* H. Gariel, *bibliothécaire. In*-8° *de* 16 *pages, avec* 3 *plans. — Grenoble*, 1862.

La ville de Grenoble voulant bâtir une bibliothèque et un musée, son administration a eu l'idée toute naturelle, mais par cela même singulière, d'en demander les plans d'ensemble aux deux conservateurs de la bibliothèque et du musée. Ces deux fonctionnaires ont examiné leurs besoins, se sont entendus, et l'un d'eux, M. H. Gariel, le bibliothécaire, a rédigé des notes et tracé un plan qu'il a adressés à l'administration. Si ce projet est adopté, ce sera à M. Questel, l'habile architecte du palais de Versailles, de lui donner en élévation les formes architectoniques et monumentales qui conviennent.

Nous ne saurions trop applaudir à cette façon intelligente d'agir.

Dans le plan de M. H. Gariel, la bibliothèque et le musée se partagent exactement un grand bâtiment rectangulaire formé de deux longues galeries centrales éclairées par le haut. Deux galeries latérales, surmontées d'un étage et éclairées par des fenêtres, le flanquent de chaque côté. Un vestibule compris entre deux pavillons, dont l'un est destiné à la salle de lecture, précède le bâtiment à l'une de ses extrémités.

Nous n'avons point à nous occuper ici des dispositions prises avec une sollicitude éclairée par M. Gariel pour loger les livres, ainsi que les antiques et les médailles confiées à sa garde, mais de celles adoptées pour le musée.

C'est un comble unique qui recouvrira, nous le supposons, les deux galeries centrales. A-t-on pensé que chacune des galeries ne serait guère éclairée que par le vitrage ménagé dans le versant du toit qui lui correspondra, et qu'un des côtés de chacune des galeries risque fort de rester dans l'ombre ? Pour les livres, cela importe peu ; mais pour les tableaux il n'en est point de même, et il ne faudrait pas risquer de recommencer à Grenoble ce que l'on a fait au Louvre, où l'architecte a préféré ne point éclairer des chefs-d'œuvre plutôt que de rompre par un vitrage l'harmonie d'un toit en ardoises.

La galerie centrale, longue de soixante-dix mètres, large de treize, sera affectée aux tableaux ; la galerie latérale aux dessins, aux gravures et aux bustes. Le plan n'indique point l'orientation du monument. Le nord conviendrait essentiellement pour la conservation de ce qui doit y être exposé.

Mais nous ne voyons pas que le plan ait prévu une salle d'exposition temporaire, et ceci est une faute. Outre les dangers que courent les tableaux d'une galerie lorsqu'on les

recouvre de charpentes destinées à recevoir ceux d'une exposition, il y a cette faute de supprimer toute comparaison entre les œuvres anciennes et les œuvres modernes, au moment où l'on convie avec plus d'éclat le public à venir étudier les choses d'art.

L'annexion projetée de la bibliothèque et du musée de Grenoble n'est que provisoire dans l'idée de M. Gariel, qui, bien qu'il ait doublé la surface utilisable par ses livres, espère bien qu'un jour ceux-ci chasseront les tableaux. L'accroissement annuel est de 1,750 articles, et en quatre-vingt-dix ans la bibliothèque de Grenoble a dû être trois fois agrandie. Ne serait-il point préférable de séparer de suite les deux établissements, quitte à ne bâtir que la moitié de chacun d'eux, en tenant compte immédiatement des prévisions et des besoins réels?

Dans une ville importante, on a toujours besoin d'une grande salle pour les concerts, les banquets, les réunions publiques des sociétés savantes, et une salle d'exposition temporaire annexée au musée satisferait à ces besoins multiples. A. D.

Si les questions qui se rattachent à la conservation de l'ancien musée Campana ne sont pas résolues dans le sens le plus libéral et le plus conforme aux intérêts de l'art, ce ne sera pas faute d'avoir été débattues et élucidées par les juges les plus compétents. Aux écrits déjà publiés sur ce grave sujet par MM. Vitet et Desjardins, s'ajoute aujourd'hui une intéressante brochure de M. E. Galichon, *Des Destinées du Musée Napoléon III : Fondation d'un Musée d'art industriel*[1]. L'auteur avait déjà touché, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre, à quelques-unes des idées que ce double titre éveille dans l'esprit. Il y revient avec des arguments nouveaux, avec des développements plus complets. La pensée de M. Galichon — et celle de tous les hommes de goût — est qu'il est indispensable de créer en France un vaste musée d'art industriel qui puisse rivaliser, s'il est possible, avec le splendide établissement formé par les Anglais à Kensington. A tous ceux qui ont quelque souci de l'avenir, à tous ceux qui croient que l'enseignement de l'art exerce une influence heureuse sur le génie des peuples, ce vœu, déjà formulé d'ailleurs par M. le comte de Laborde et par la Chambre de commerce de Lyon, paraîtra digne d'être écouté. Or, M. Galichon, qui sait que la France moderne y regarderait sans doute à deux fois avant d'entreprendre la création d'un nouveau musée, voit le germe de ce grand établissement dans les collections précieuses qui constituent aujourd'hui le musée Napoléon III. Il demande donc que ces collections, au lieu d'être transportées au Louvre, conservent leur autonomie et forment le noyau d'un musée spécial, qui, organisé sur le plan de l'institution créée de l'autre côté du détroit, puisse contribuer au développement du goût public et maintenir le génie inventif de nos artistes industriels au niveau du progrès général qui s'accomplit aujourd'hui en Europe, et qui, si nous n'y prenons garde, nous menace d'une concurrence redoutable. Les arguments que M. Galichon fait valoir à l'appui de sa thèse se développent avec une logique pressante, et nous sommes assuré que ceux-là même qui ne seront pas convaincus par les excellentes considérations qu'il invoque lui sauront gré d'avoir plaidé avec une conviction généreuse une cause qui est non-seulement celle de l'art lui-même, mais aussi celle du progrès, et peut-être du salut de toutes les industries de luxe dont la France s'est toujours montrée si fière.

1. 22 pages in-8°. Paris, librairie de Dentu.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

RAFFET

SON ŒUVRE LITHOGRAPHIQUE ET SES EAUX-FORTES

SUIVI DE LA BIBLIOGRAPHIE COMPLÈTE

Des ouvrages illustrés de vignettes d'après ses dessins

PAR H. GIACOMELLI

Un volume in-8° orné d'un Portrait et d'Eaux-Fortes originales

PARIS, AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Le livre de M. Hector Giacomelli, que nous promettions récemment à nos lecteurs, vient de paraître, et il nous est sympathique à trop de titres pour que nous ne nous empressions pas de le leur signaler. Nous ne prétendons point aujourd'hui analyser l'appréciation sobre, claire et pleine de faits sur l'ensemble des travaux de Raffet, qui, sous le titre d'*Introduction*, ouvre cette intelligente et minutieuse étude des moindres croquis échappés à son crayon. Nous dirons seulement que l'œuvre de Raffet décrit par M. Giacomelli se compose : de onze eaux-fortes avec plusieurs différences d'état; — de sept cent quatre-vingts lithographies originales, comportant également des différences; — de soixante-douze *fac-simile*, lithographies et burins; — de six cent soixante-quatre bois et quatre cents vignettes sur acier gravés d'après ses dessins et destinés à la librairie. Et, qu'on le remarque bien, pendant le cours de cette scrupuleuse description de tant de compositions qui sont souvent des chefs-d'œuvre dans leur cadre exigu, M. Giacomelli a su varier sa forme, rester toujours exact et toujours ému, et plus d'une fois il communique à son lecteur sa sincère émotion.

Ce livre, tiré à petit nombre, a été imprimé à Tours par M. Boucerez avec un soin dont nous devons le complimenter. Les exemplaires courants sont déjà dignes de figurer sur les meilleurs rayons de la bibliothèque. Mais M. Giacomelli a songé aussi aux curieux, et un petit nombre d'exemplaires imprimés sur papier de luxe témoignent de son respect pour l'innocente passion des bibliophiles d'élite. On sait que les eaux-fortes de Raffet qui ornent ce livre n'ont jamais été dans le commerce et lui donneraient, à elles seules et à défaut des excellentes qualités de l'ouvrage, une valeur absolue et de haut intérêt.

PH. B.

Souscription permanente. Librairie Ve Jules RE

HISTOIRE D

DE TOUTES LES ÉCOLES, DEPUIS

TEXTE PAR M. CHARLES BLANC, ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS, ET PAR DIVE

Les Dessinateurs, Graveurs, Imprimeurs et l'Éditeur ont obtenu des Médailles d'honneur, de 1re et 2e classe, à l'

LISTE ALPHABÉTIQUE DES MAITRES AVEC LE NUMÉRO DE PUBLICATION

UN FRAN



Chez tou

La Livraison contient un texte de 8 pages grand in-4°, papier vélin, imprimé avec le plus
Fac-Simile, Catalogue des œuvres, prix des Tableaux dans les ventes. — Ch

PORTEFEUILLE SPÉCIAL, POUVANT CO

Nota. — L'ÉCOLE HOLLANDAISE est entièrement terminée; elle forme 2 beau

, 6, rue de Tournon. **Un franc la Livraison.**

S PEINTRES

AISSANCE JUSQU'A NOS JOURS

CIAUX. — **ILLUSTRATIONS** PAR LES PLUS HABILES DESSINATEURS ET GRAVEURS.

de 1855. — 360 Livraisons ont paru (août 1862) à la Librairie Ve Jules RENOUARD, 6, rue de Tournon.

RAISON

LISTE ALPHABÉTIQUE DES MAITRES AVEC LE NUMÉRO DE PUBLICATION

Maître	N°
Lawrence	15-16
Le Brun (Ch.)	179-180
Lefèvre (Cl.)	266
Lemoyne	221-222
Lenain (les frères)	33
Lépicié	284
Leprince	211
Lethière (G.-G.)	330
Lesueur	42-43
Leyde (Lucas de)	216-217
Lievens (J.)	220
Lingelbach	119
Lippi (Fra Filippo)	329
Lorrain (Cl.)	25-26
Loutherbourg	67
Maes (G.)	268
Maratti	153
Martin (John)	355
Matsys (Q.)	226-227
Meer (V. der) de Delft	314
Memlinc	350
Metsu	44-45
Meulen (Van der)	157
Michallon	233
Miel (J.)	117
Miéris (G.)	177
Miéris (le vieux)	98 à 100
Mignard (N.)	250
Mignard (P.)	131 à 133
Millet (F.)	235
Mirevelt (M.)	249
Mol (P. Van)	327
Monnoyer	39
Moor (Karel de)	300
More (A.)	310
Morland (G.)	274
Moucheron	130
Murillo	102-103
Natoire	203
Nattier (J.-M.)	270
Neffs (Peter)	218
Neer (E. Van der)	294
Neer (Van der)	110-111
Netscher	151-152
Newton (Gilbert Stuart)	349
Northcote	319
Opie (John)	349
Ostade (A. Van)	31-32
Ostade (Isaac)	120-121
Oudry	56-57
Panini	145
Parrocel (Ch.)	271
Parrocel (J.)	228
Patel	183
Pater	127
Peters	150
Pierre (J.-B.)	116
Poëlenburg	94
Porbus (le jeune)	354
Potter (P.)	37-38
Poussin	48 à 50
Primatice (le)	341-342
Prudhon	11 à 13
Pynacker	140
Quellin (Érasme)	353
Raoux (J.)	260
Raphaël Sanzio	194 à 198
Regnault	315
Rembrandt	3 à 5
Restout	211
Reynolds (J.)	191-192
Ribera	22
Ridinger	338-339
Rigaud	142
Rivaltz	266
Robert (Léopold)	351-352
Robert (Hubert)	9
Romain (Jules)	163-164
Rombouts (Th.)	326
Romney	283
Roos (J.-H. et Th.)	162
Rosa (Salvator)	175-176
Rubens	58 à 61
Rugendas (G.-P.)	325
Ruysdaël (J.)	54-55
Ruysdaël (S.)	185
Saftleven (H.)	259
Sandrart	339
Santerre (J.-B.)	250
Schalcken	101
Scheffer (Ary). —Titres t. I et II de l'Éc. franç.	356 à 358
Schidone	173
Schoorel (J.)	291
Schut (C.)	334
Seghers (D.)	327
Seghers (G.)	202
Sigalon	345
Slingelandt	165
Smirke (R.)	328
Snayers	360
Sneyders	160
Steen (J.)	82-83
Stenewyck	14
Stella	106
Stothard	307
Subleyras	224
Swanevelt	134
Taunay	318
Téniers (D.)	18-19
Teniers (le Vieux)	218
Terburg	146-147
Testelin (L. et H.)	255
Titien	135 à 137
Tocqué (Louis)	297
Tournières (R.)	297
Trémolière	290
Troost (C.)	287
Turner (J.-M.-W.)	251-252
Uden (L. Van.)	200
Valentin	23-24
Vanloo (C.)	182-183
Vélasquez	68-69
Velde (A. Van de)	64-65
Velde (G. Van de)	72-73
Velde (I. Van de)	249
Venius (Otho)	219
Verdier (F.)	270
Véronèse (Paul)	236 à 238
Vernet (Carle)	20-21
Vernet (Joseph)	70-71
Vien (M.-J.)	201
Vigée-Lebrun (Mme)	301
Vlieger (S. de)	244
Vos (Martin de)	181
Vouet (S.)	112
Waterloo	85
Watteau	1
Weenix	204
Werf (Van der)	123
West (B.)	242-243
Wildens	360
Wilkie	125-126
Wilson	16
Witt (de)	309
Wouvermans	6-7
Wyck (Th.)	244
Wynants	118
Zorg	109
Zurbaran	122

aires

ou 5 Gravures reproduisant les plus beaux Tableaux de toutes les Écoles, Portraits,
une pagination indépendante. — Chaque Livraison se vend séparément.

LIVRAISONS. — PRIX : 2 FRANCS

istrés de plus de 400 gravures. — Prix des 2 volumes brochés : **100** francs.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfévrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment deux beaux et forts volumes de 600 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger.

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur de la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

RUE VIVIENNE, 55.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT 7.

N O T I C E

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE ON ORDER:

SER.1 VOL.13 NO.78 DEC 1, 1862